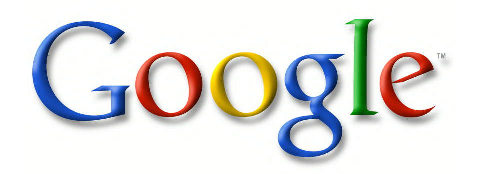
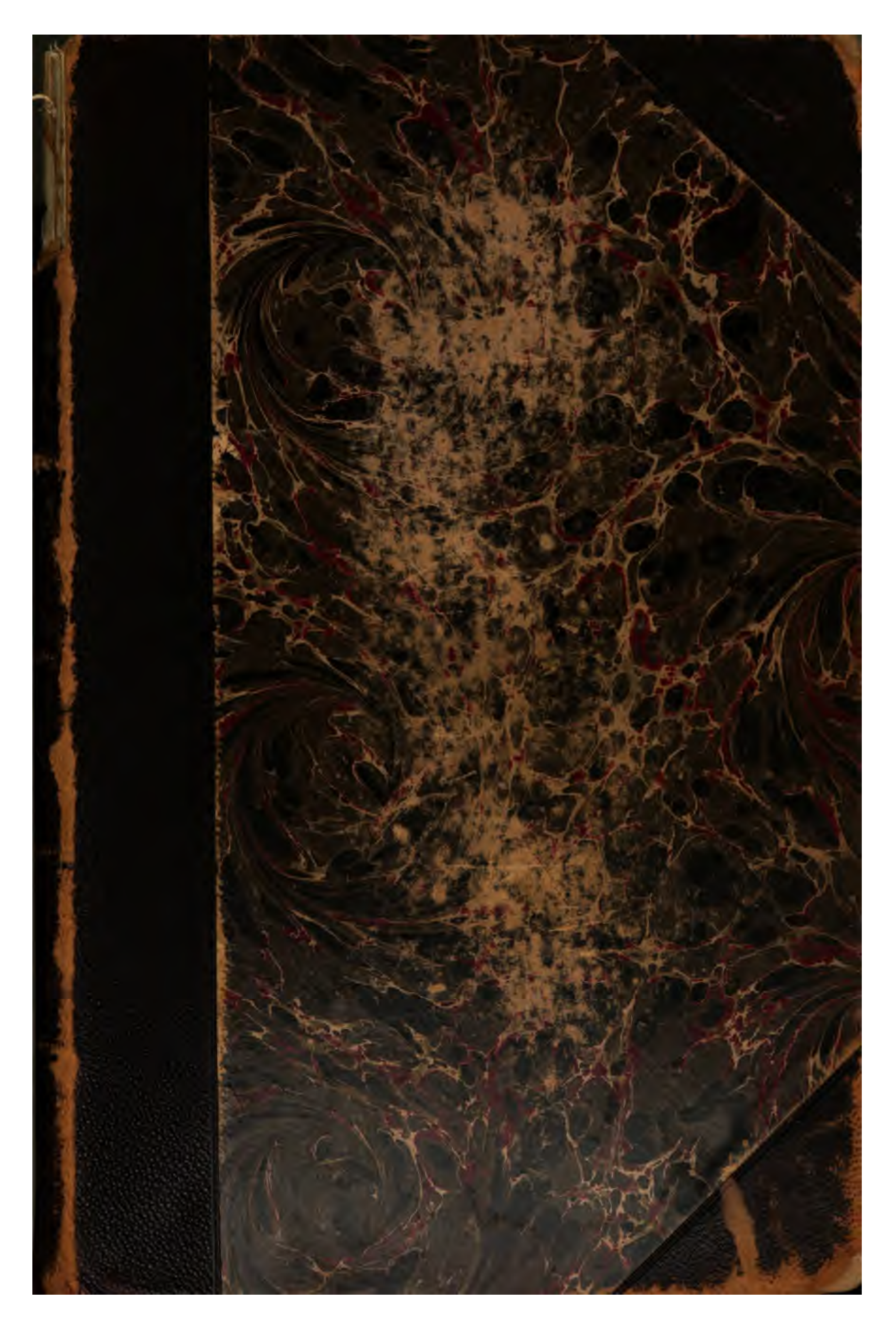
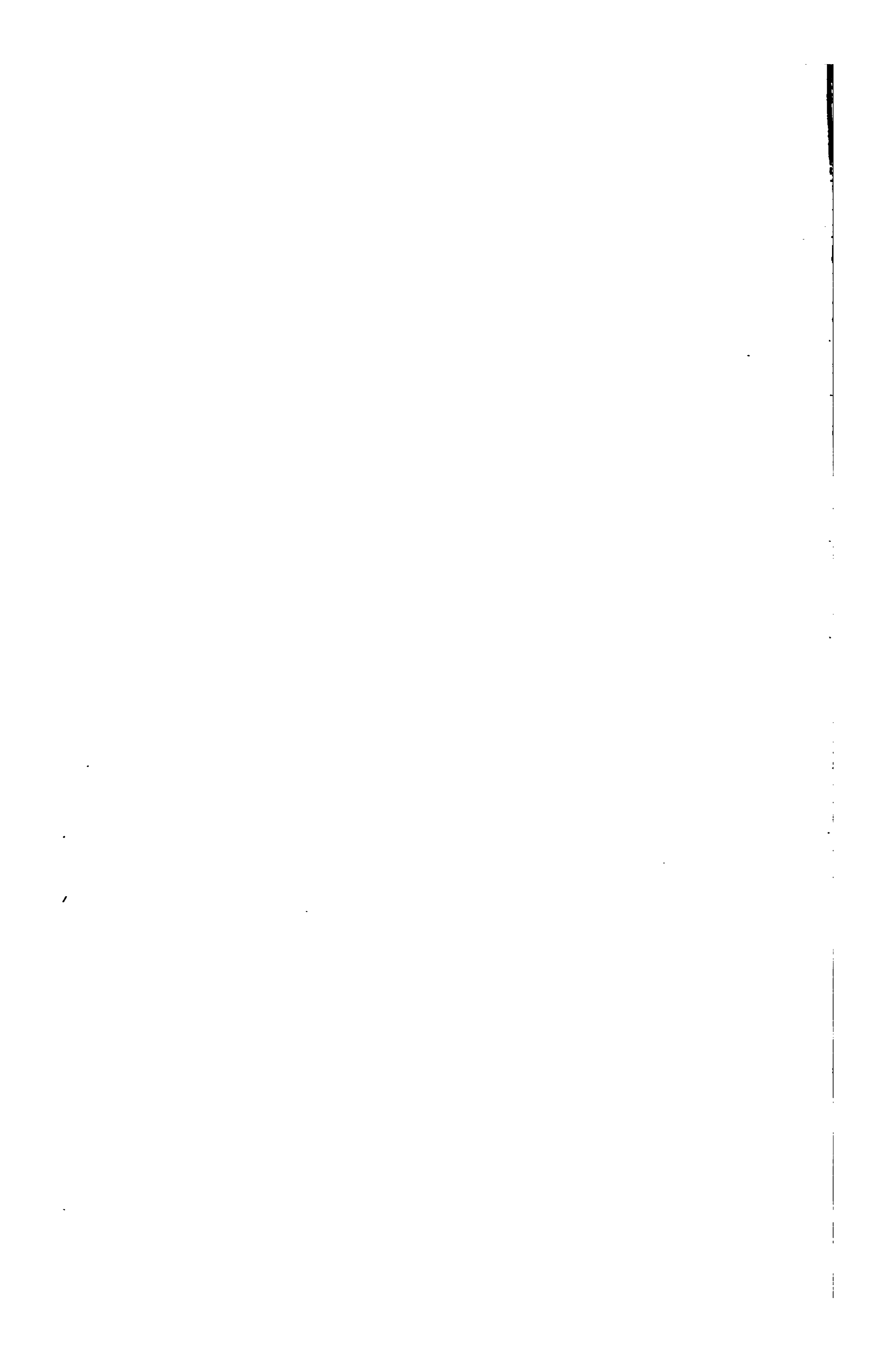





HARVARDIANAE
ACADEMIAE
IN NOV. ANG.
SIGILLVM
ET
CHRISTO
ECCLESIAE
VE
RI
TAS





Rudolf Fürst,

Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert.

Die Vorläufer

der

Modernen Novelle

im achtzehnten Jahrhundert.

Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte

von

Rudolf Fürst.

Halle a. S.
Max Niemeyer.
1897.

Inhaltsverzeichnis.

I. Abschnitt. Entstehung.

1. Kapitel.

Einleitung. Goethe und die kleine Prosaerzählung 1. — Schwanklitteratur 3. — Die Wirklichkeitserzählung in Spanien 4. — Moral 5. — Verpflanzung nach Frankreich 6. — Überdruß an der höfischen Schäferei und Vorliebe für bürgerliche Stoffe 7. — Theoretiker und Pädagogen 8. — Mad. de La Fayette 9. — Die Neigung für Kürze und Lafontaine 9. — Übersetzer und Nachahmer der Spanier. Scarron 10. Spätere Nachahmer und Nachwirkungen 11.

Die Geschichte der kleinen Prosaerzählung des 18. Jahrhunderts ist die Vorgeschichte unserer modernen Novelle. Man hat Goethe den Schöpfer der modernen Novelle genannt und dabei übersehen, daß eine Welt wohl aus dem Chaos, nicht aber aus dem Nichts entstehen kann. So konnte auch Goethe nur die chaotischen Stoffe und Motive seiner Vorgänger ordnen und prägen und die Versuche und Ansätze der früheren Zeit zur Kunstform erheben. Sache der folgenden Blätter wird es sein, darzulegen, wie Goethe eine Prosaerzählung übernahm, die neben dem Roman einherlief, bald als Seitenflüßchen dieses gewaltigen Stromes erschien, bald, wie ganz besonders in England, als gleichwertiger Gegenstrom dessen Richtung kreuzte; eine Prosaerzählung, für die weder die Definition paßt, wie sie die moderne Poetik, noch jene, wie sie Tieck für die Novelle giebt. Goethe charakterisiert jene Gattung, indem er feststellt, was er selbst von der Erzählung verlangt, noch mehr durch das, was er an der Erzählung zu rügen findet. Er verlangt (in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter") eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nöthig; die nicht still steht, nicht auf einem Fleck sich langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen, wie man sie gern mag, nicht voll-

kommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und liebenswürdig. Er tadelt die Erzählungen, welche nach Art der „Tausend und eine Nacht“ eine Begebenheit in die andere einschachteln, ein Interesse durch das andere verdrängen, wo die Neugierde, die auf leichtsinnige Weise erregt wurde, durch Unterbrechungen gereizt und die Aufmerksamkeit statt durch eine vernünftige Folge durch seltsame Kunstgriffe aufgespannt wird. Die Gegenstände der Erzählungen bleiben frei, aber an der Form soll man erkennen, daß man in guter Gesellschaft ist.

Diese kurze Polemik giebt ein Bild fast der gesamten Prosaerzählung vor Goethe. Wir werden jene dem Französischen entlehnten Feengeschichten kennen lernen, die den Leser vom Hundertsten ins Tausendste führen und ein Gewirre von Vorstellungen an Stelle der Handlung setzen; jene Rittergeschichten, die im Moment der Spannung den atemlosen Leser im Stich lassen und seine Ungeduld durch scheinbar harmlose Abschweifungen aufs höchste spannen; jene liederlichen Schwänke, die in der Verlotterung der Form ihren höchsten Zweck erblicken, jene moralischen Erzählungen nach englischem und französischem Muster, die statt der Menschen bemalte Holzengel und Teufel mit feuerroten Tuchzungen auftreten lassen. Wir werden — leider nicht allzuoft — Ansätze finden, die auch dem positiven Teil der Goetheschen Norm zu genügen geeignet wären.

Steht also der Begriff der Prosaerzählung wohl in den Grundzügen fest, so bedarf das Attribut „klein“ einer bestimmten Deutung. Es liegt auf der Hand, daß da nicht, wie einmal einer meinte, die Seitenzahl entscheidend sein kann. Wir hoffen vielmehr darzulegen, wie in Frankreich und Deutschland die Kürze aus einem inneren Bedürfnis organisch sich ergab, während in England die Entwicklung der „short story“ einer späteren Zeit vorbehalten blieb und wir lediglich auf jene Elemente hinzuweisen haben, die, einen engeren Kreis der englischen Prosa bildend, für die kleine Prosaerzählung in Deutschland und Frankreich den Ausschlag gaben.

* * *

Die Erzählung, wie sie für uns in Betracht kommt, unterscheidet sich sehr wesentlich von jenen Schwänken, „Novellen“ und Fabliaux, wie sie aus dem Orient kamen und Italien, Frankreich

und Deutschland bis ins 17. Jahrhundert beherrschten. Es handelt sich hier weniger um die relative Stoffenge, die bei aller scheinbarer Vielseitigkeit in der Flut dieser Sammlungen sich allenthalben bemerkbar macht: Parabeln, voll religiöser Symbolik in ältester Zeit, Beispiele unversöhnlicher Rache, später gewöhnlich im Gewande der Galanterie, lose Streiche, die einer dem anderen, in der Regel ein Gauner dem anderen, oder die Frau dem Manne spielt, ferner Bonmots zu Anekdoten erweitert, Geschichten solcher, denen es nach vielen Unfällen zuletzt doch gut geht, Verführungsgeschichten aller Art, besonders mit Klerikern als Helden — das sind die Typen, unter denen sich diese ganze Litteratur, mit verschwindend wenig Ausnahmen, zusammenfassen läßt. Aber bedeutsamer ist der Zusammenhang all dieser Erzählungen, wie ihn Dunlop mit schier unerschöpflicher Belesenheit, leider ohne Berücksichtigung der deutschen Schwankbücher, darstellt. Da erkennt man, wie wenig die Erfindung, die Freude am Neuen, am Schaffen Geltung fand und wie vielmehr die beständige Wiederholung bekannter und beliebter Histörchen dem Dichter und seinem Publikum genügte. Diese Sammlungen des Orients, Italiens, Frankreichs und Deutschlands gleichen großen, durch breite Röhren verbundenen Reservoirs, deren Inhalt in lebendiger Flut von einem zum anderen wogt. Überblickt man das ganze ungeheure Gebiet von dem „Kalila ve Dimna“ des Bidpai, den „Sieben weisen Meistern“, der „Disciplina clericalis“ und den „Gesta Romanorum“ hinüber zu den französischen „Contes“ und „Fabliaux“, die wiederum der ganzen italienischen Novellistik, den „Cento Novelle“, dem „Decamerone“ Boccaccios und seinen Nachahmern, den Sacchetti, Masuccio, Straparola, Bandello und Genossen, der großen Menge der Nachahmer in England, Spanien, Frankreich und Deutschland Anregung gaben: so findet man immer und immer dasselbe Motiv, denselben Stoff, dieselbe Anekdote, nicht selten auch noch dramatisch verarbeitet, so daß der eigentliche Genuß der Leser in den Veränderungen und der individuellen Prägung gelegen haben muß, die von den einzelnen Autoren ausging. Der moderne Begriff des Plagiates hat für diese ganze Litteratur keine Geltung und Dunlop, der einen ganzen Stammbaum von Quellen für jede einzelne Sammlung nachweist, erklärt, es gebe kaum eine einzige italienische Novelle, von der man nicht eine mehr oder minder vollkommene Skizze in den französischen Fabliaux gefunden

hätte. Den Höhepunkt erreicht diese Novellistik in Italien und es scheint, als habe sie so recht der Neigung des italienischen Publikums entsprochen. Denn man kann sagen, daß mit der Schule des Boccaccio auch die Blüte der italienischen Erzählung schwand und daß trotz sehr vereinzelter Versuche des 18. Jahrhunderts, wie durch Nicolo Salerno (1760), durch Federico Bevilacqua (1778), durch den Marchese Albergati Capacelli (1781) die modernere Richtung der Novelle keinen rechten Fuß fassen konnte, ja daß, den politischen Verhältnissen des Landes entsprechend, gewisse Formen, wie die moralische Erzählung (Francesco Soave, Novelle morali 1810), zu einer Zeit auftauchten, als sie in anderen Ländern längst überwunden waren. Die moderne Richtung bestand aber in der Forderung einer individuellen Erfindung, der Darstellung eines neuen, noch nicht gehörten Falles, der sich den Neigungen der Individualität des Leserkreises, sozial oder national gedacht, anzupassen im stande ist. Künstlerisch und stofflich traten also neue Erfordernisse ein: an Stelle des Nacherzählers sollte der Dichter treten, an Stelle des Histörchens, das amüsieren, kitzeln, beifälliges oder lüsternes Lachen erregen wollte, verlangte man die Erzählung, die das menschliche Leben, interessant, wo immer man es packt, in ihre Darstellung einzubeziehen hatte. Bürgerliche Stoffe traten von selbst in den Vordergrund; und so waren die Vorbedingungen für eine neue realistische Erzählung, von einem individuellen Dichter für einen individuellen Leserkreis erdacht, gegeben.

Das Geburtsland der kleinen Prosaerzählung, wie sie für uns in Betracht kommt, ist Spanien. Während des ganzen 17. Jahrhunderts blühte die spanische Novelle, die in der zweiten Hälfte des 16. eine Verjüngung und Renaissance erlebt hatte. Unabhängig von der eben berührten Novellistik, die in Don Juan Manuels „El conde Lucanor“ ihren bemerkenswertesten spanischen Vertreter verehrt hatte, ward die spanische Novelle, etwa seit 1550, von Antonio de Villegas eingeleitet, ein treuer Spiegel der Zeit, ihres Geschmacks, ihrer Zustände und Sitten. Anfangs finden sich neben Stoffen aus dem Leben der Spanier und ihren Kämpfen mit den Mauren wohl auch noch Schwänke und Geschichtchen aus lateinischen und italienischen Quellen. Die Novelas exemplares, die Cervantes 1613 erscheinen ließ, geben der Erzählung die spezifisch nationale Prägung. Das Zigeunertum und sein Einfluß in Spanien, die

wohlorganisierte Verbrecherbande, deren Treiben durch Jahrhunderte einen weiten Leserkreis fand, die geheimnisvolle Wöchnerin, deren Verteidigung gegen geheimnisvolle Verfolger und glückliche Bergung eine erkleckliche Anzahl von Degenstichen kostet, endlich Erlebnisse des Dichters und seiner Zeitgenossen, meist dem bürgerlichen Leben entnommen, mitunter leicht historisch gefärbt, das sind die Elemente der neuen Prosaerzählung. Sie lehnt sich, soweit die Neigung zum Abenteuerlichen und Vorliebe für die Entwicklung eines Menschenschicksales in Betracht kommt, an den Schelmenroman an und steht, trotzdem der Hauptvertreter des Schäferromanes sie zur Ausschmückung nicht verschmäht, im Gegensatz zu diesem Roman. Die Erzählungen des Cervantes zeigen aber noch einen weiteren wesentlichen Fortschritt: es sind Novelas exemplares d. h. moralische Erzählungen, von denen der Autor selbst sagt, man fände bei näherer Betrachtung keine einzige, die nicht eine nützliche Lehre enthalte. Sehr abweichend von den italienischen novelle, deren graziöse Plauderhaftigkeit sich wenig um die Moral der Sache kümmert, aber auch von der praktischen Dürre des Grafen Lucanor, bleibt die Lehre wohl verborgen und dem Spürsinn des Lesers überlassen. In der Stoffwahl vor allem wurde Cervantes von fast unbeschränktem Einfluß: mit besonderem Glück griff der erfolgreiche und fruchtbare Barbadillo (1630) das Motiv von der vergröberten Manon Lescaut auf und entwarf das oft nachgezeichnete Bild der ränkevollen und verbrecherischen Dirne, die endlich von der verdienten Strafe erreicht wird; aber so wenig ward die Darstellung der Nachtseiten des Lebens Kunstprinzip, daß derselbe Autor mit gleicher Liebe den caballero perfeto schilderte. Barbadillo machte eine andere, uralte Form der Erzählung volkstümlich: die Sammlung kleiner Geschichten im Rahmen einer verbindenden Erzählung, eine Form, die sich von Bidpai bis Gottfried Keller verfolgen läßt, nun auch in Spanien immer wiederkehrt und durch Luis de Guevaras „El diablo conjuelo“ zu besonderer Geltung kommt. Sehr oft beschäftigten sich die eingerahmten Erzählungen mit Liebesabenteuern, die in aller Offenheit, aber ohne aufdringliche Neigung zum Schmutzigen, vorgetragen wurden. Die starke Beschäftigung mit der Bühne brachte es mit sich, daß die vorgetragenen Geschichtchen durch kleine dramatische Stücke unterbrochen wurden. Der Lopeschüler Juan Perez de Montalvan nahm diese Form auf, und ohne sie wesentlich zu fördern,

begründete er, bei dem außerordentlichen Erfolg, den er mit seinen einzelnen Novellen erzielte, eine lange und fruchtbare Nachkommenschaft. Ein Versuch, die Prosa religiösen Zwecken dienlich zu machen, zeitigte rasch als Gegenwirkung eine weit größere Freiheit und Ungebundenheit in stofflicher Beziehung, wobei die Novellen Solorzanos, des Verfassers von Schelmenromanen, die äußerste Linke bildeten. In der Form wurden vorübergehend Kunststückchen beliebt, die entfernt an die Geschmacksrichtung der Pegnitzschäfer erinnern. Eine besondere Gruppe bilden die Nachahmer Quevedos, die, vom hinkenden Teufel neu angeregt, die Satire im Gewand der Allegorie pflegten. Die Liebe, das Treiben von Verbrechern und Abenteurern bietet wieder vornehmlich Stoff zur Satire. Diese Gattung behält am längsten Ansehen und Beliebtheit, und noch an der Wende des 18. Jahrhunderts findet Francisco Santos einen weiten Leserkreis für seine stark an Ort und Zeit gebundenen Allegorieen. Durch das ganze 17. Jahrhundert stand Spanien unter dem Zeichen der „Novelle". Sie ist allenthalben in die Romane aller Gattungen eingewoben, sie steht in engem Zusammenhang mit der Bühne, sie scheint mit dem Leben und den Interessen des Volkes eng verwachsen. In diesem volkstümlichen Charakter ist es begründet, daß das 18. Jahrhundert in Spanien mit seinen fremden Einflüssen, dem Vordringen der Wissenschaft, dem akademischen Charakter seiner Poesie und dem tiefen Stand der allgemeinen Geistesbildung für diesen Zweig der Litteratur keinen Raum fand und sich mit kargen Versuchen einer Wiederbelebung begnügen mußte.

Aber vor ihrem Absterben hatte die spanische Novelle Zeit gefunden, eine reiche Nachkommenschaft ins Leben zu rufen. Kurz bevor der französische Einfluß in Spanien in Litteratur und Politik zur Herrschaft gelangte, unternahm Spanien einen kleinen, aber erfolgreichen Eroberungszug nach Frankreich. Als in Frankreich das Hotel Rambouillet noch in voller Blüte stand und der ungesunde, empfindsame Schäferroman herrschte, unternahm es der Vielschreiber Hardy, der die Gewohnheiten der Tagesschriftstellerei auf das Theater zu übertragen liebte, die Novellen des Cervantes und mehrerer seiner Zeitgenossen auf die Bühne zu bringen. Mit ungewöhnlichem Erfolg hatte um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts Nicolas de Montreux den spanischen Schäferroman nach Frankreich verpflanzt. Als Honoré d'Urfé diesen Schäferroman für

die französische Hofgesellschaft umformte, hielt er es für gut, fast einhundert Geschichten im „spanischen Geschmack“ einzuweben, die freilich nicht viel mehr als die Trennung zweier Liebenden, Reisen und Kämpfe enthielten. Während nun die galante Schäferei und die „lächerliche Geziertheit“ der Rambouillets anscheinend im Zenith ihres Einflusses stand, zeigte sich, sachte aber siegreich, ein Umschwung im öffentlichen Geschmack, der zeitlich mit den Großthaten des preziösen Kreises, wie dem „Grand Cyrus“ und der „Clelie“ der Scuderys genau zusammenfiel. So sehr hatten Ekel und Überdruß diese Gegenströmung gezeitigt. Die litterarische Satire leitete, wie so oft, auch diese Bewegung ein, und sie wählte eine Form, die wir in der deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts oft genug, bei Goethe, Wieland, Musäus, Müller=Itzehoe, wiederfinden. Charles Sorels „Berger extravagant“ (1639) ist wohl noch der seit d'Urfé übliche pomadisierte Schäfer, der vom Ufer des Stromes nach seiner Charite jammert. Aber der gute Lysis ist durch die allzueifrige Lektüre des d'Urfé verrückt geworden und muß sich um seiner satirisch gefärbten Tollheiten willen von dem aufgeklärten Pariser tüchtig narren, von den rüstigen Bauern aber gehörig durchprügeln lassen. Durch so drastische Behandlung wird er dann auch gründlich geheilt. Sorel ist aber nicht nur der Feind des höfischen Schäfertums, sondern er ist der Wortführer jener, die der gesamten phantastischen Dichtung den Krieg erklären, ohne Vergil, Homer oder Tasso zu schonen. Seine „vraie histoire comique de Francion“ (1622) sollte die neuen Stoffkreise in die französische Litteratur einführen: ein Liebhaber mit mehr oder weniger sauberen Listen und Ränken erscheint wie die richtige Kontrastfigur des Celadon; der Überfall einer Räuberbande und die Kämpfe mit dieser verweisen ganz direkt auf spanischen Einfluß; desgleichen die nicht immer ganz reinlichen Liebesabenteuer, die Gestalt einer alten Kupplerin und ganz besonders der Lebenslauf des Francion, der ganz nach dem Muster des spanischen Schelmenromanes entworfen ist. Das Leben und die Organisation von Verbrecherbanden, das Treiben der Bürger und Bauern, die scharfe Satire auf ganze Stände und Cliquen, all diese Elemente hat Sorel zum Teil von der französischen Bühne neu in den französischen Roman eingeführt; bloß die zahlreichen, in durchsichtigen Masken auftretenden Persönlichkeiten aus der wirklichen Gesellschaft erinnern an die Technik des Hofromanes. Und

wie dieser aus Spanien gekommen war, so wurzelte auch der neue, bürgerliche oder realistische Roman in seinen wichtigsten Teilen in spanischem Boden.

Scarron wußte das Interesse am Abenteuerlichen meisterlich mit der Neigung für Stoffe aus dem Leben der Gegenwart zu verbinden. Sein „Roman comique" (1651) schildert das Leben wandernder Komödianten, ein Vorwurf, der bis in unsere Tage (E. de Goncourt) seinen Reiz bewahrt hat. Neben den Prügeln und Ohrfeigen, den rohen und armseligen Späßen finden sich sehr beachtenswerte Ansätze zur Charakteristik, besonders in den einzelnen Schauspielertypen. Das „landstörtzerische" Element spielt wohl sehr wesentlich hinein, doch versteht Scarron weit schärfer zu individualisieren und läßt Herz und Gemüt weit mehr zu seinem Recht kommen, als dies noch in Sorels Vermögen lag. Furetière, der Genosse der Racine, Boileau, Molière, Lafontaine wagte zuerst die Erklärung, er wolle nicht von Helden und Königen, sondern von gewöhnlichen Leuten erzählen. Ein unredlicher Freier, ein alter Philister, ein prüdes und ein leichtes Mädchen, ein tölpelhafter Advokat, diese Gestalten und deren einfache Lebenswege füllen den „Roman bourgeois" (1666) aus. Nur leicht, wie im „Heiratstarif", klingt die soziale, in Zügen wie die Verderbnis durch preziöse Bücher klingt die litterarische Satire nach. Im zweiten Buch tritt der Gründer der neuen Schule, Charles Sorel, unter einem leicht zu lösenden Anagramm als Held eines komischen Liebeshandels auf, wobei er eine ziemlich schlechte Figur macht. Im Gegensatz zu den Darstellern der bohême zeichnet Furetière die Enge und Strenge des ehrenfesten Bürgertums mit all seinen Schwächen und Thorheiten und das Leben in den Klöstern mit seinen dunklen Seiten. Die Neugier, der Hang zu Sensationellem und Phantastischem findet also bei Furetière sehr wenig Befriedigung. Noch standen aber die höfischen Kreise naturgemäß, da ihnen die neue Richtung geflissentlich aus dem Wege ging, auf der Seite der Kostümromane der d'Urfé, Gomberville, La Calprenède, Scudery u. s. w. Da erstand gerade aus dem eigenen Kreis, aus dem Kreis der Prinzenerzieher, der gefährlichste Feind für die alternde Richtung: die Theoretiker Boileau (Dialogue sur les Héros des Romans 1665) und Daniel Huet suchten die schlaff gewordene Bogensehne, von der die Schäfer und Historiker ihre stumpfen Pfeile abschnellten, wieder straff zu spannen

und bei diesen Versuchen barst sie für immer. In den „Essais sur l'origine des romans" (1670) stellte Huet die Forderungen des „Roman régulier" auf, der sich vor allem mit der Ausbildung des Geistes und der Verbesserung der Sitten zu beschäftigen habe und junge Leute für das Leben am Hofe und im Salon vorbereiten solle. Die Schäferromane seien nur bedingt als Muster zu empfehlen: denn nicht mit der Liebe, sondern mit dem Ehrgeiz, mit Gott und dem König habe sich ein junger Mann vornehmlich zu beschäftigen. Diese grauen Theorieen setzte nun Fénelon in delphini usum in That um, und so viel Anregungen „Telemaque" (1699) in kunstgeschichtlicher, sozialer und politischer Richtung auch bieten mag, so ist er doch viel zu schwerfällig und reizlos, um einen frischen Zug in die Litteratur zu bringen und eine Nachfolge zu bewirken, die im nächsten Jahrhundert über Ramsays Cyrus, Terrasons Sethos und Barthélemys Anacharsis hinausginge. Von entscheidender Wichtigkeit war es sonach, als ein Mitglied der höchsten Kreise, Madame de La Fayette, sich dem bürgerlichen Roman anschloß, ihn in ihre eigene Lebenssphäre verlegte und den künstlerischen Vorwurf noch enger einschränkte. Hatte Furetière doch noch einen ganzen Kreis darzustellen versucht, so ist die La Fayette die erste, die ein Menschenschicksal allein als darstellbar bezeichnet und (in der „Princesse de Clèves" 1678) statt einer äußeren lauten Handlung die geheimen Regungen und stillen Kämpfe einer Frauenseele vorführt.

So kam es also, daß die exotischen und romantischen Stoffe immer mehr Boden verloren und das Alltagsleben, der Sinn für Natur und Wahrscheinlichkeit sich in der französischen Litteratur ebenso geltend machte, wie wir es kurz vorher in Spanien beobachten konnten. Damit war eine Bedingung für das Eindringen der spanischen Wirklichkeitserzählung gegeben. Die andere lag darin, daß man neben den Stoffen auch der unnatürlichen Länge und Breite der Romane „à longue haleine" müde geworden war. So war es denn wie eine Fügung, daß sich, abermals aus dem Kreise der Prinzenerzieher, der Hofgesellschaft eine Persönlichkeit zur Verfügung stellte, die ihrer Neigung nach knapper pikanter Lektüre entgegenkam. Lafontaine wurde von der Nichte Mazarins zur Herausgabe seiner „Contes" angeregt, die ein Jahr vor dem „Roman bourgeois" erschienen und in der fließenden Leichtfertigkeit ihrer

Form wie in dem geflissentlichen Schmutz ihres Stoffes so recht die Reaktion gegen die ermüdende Länge und den süßlichen Überschwang der Hofromane bildeten. So steht Lafontaine namentlich stofflich (man denke an das Magdalenenthema in der „Courtisane amoureuse“) durch sein Wirken mit dem goldenen Zeitalter der kleinen Prosaerzählung um die Wende des Jahrhunderts (und ganz besonders einer Gattung, der „Contes badins“) in engstem Zusammenhang. Er ist aber auch der erste, der den „conte badin“ in Prosa versucht: 1669 erscheint eine Erzählung in Prosa mit eingestreuten Versen „Les amours de Psyché et Cupidon“, dem Apulejus nacherzählt und durch das maskierte Auftreten des Verfassers und seiner Freunde Boileau, Molière, Racine gewürzt. Die zweite Hauptgruppe, die Wirklichkeitserzählung, für die ja nunmehr die günstigste Stimmung herrschte, wurde ganz direkt aus Spanien eingeführt: Audigier übersetzte die Novellen des Cervantes und die Episteln des Espinel, Rampale 1644 jene des Montalvan. Scarron konnte bereits mit einer Nachahmung des beliebt gewordenen Genres auf dem Plan erscheinen: seine historiettes espagnoles (1650) führten selbständig die beliebtesten Motive der spanischen Novelle nach Frankreich ein, wobei er sich Solorzano, als den lockersten, zum Muster nahm. Wir treffen da den Bräutigam, der Gefahr läuft, ohne sein Verschulden Vater zu werden, noch bevor er Gatte geworden ist; die Scheinheilige, die im Stillen Umgang mit einem sterbenden ekelhaften Neger pflegt; wir lesen von Frauen, die in tollem Übermut den Mann im Liebesspiel überlisten, und von solchen, die aus Dummheit den Gatten betrügen; Helena de Monte Blanco ist die von Cervantes und Barbadillo geschaffene verbrecherische Dirne, die, von ihrer Schönheit unterstützt, unerhörte Schandthaten begeht und von einem abscheulichen Zuhälter und einer nichtsnutzigen Kupplerin begleitet wird: diese saubere Gesellschaft, die sich wechselseitig nach dem Leben trachtet, kommt schließlich in den Geruch der Heiligkeit, wird entlarvt, und während der Bursche und die Kupplerin durch Beil und Gift enden, entkommt die Dirne nach Indien und wird dort als die Laïs unserer Zeit gefeiert. Wir finden ferner die durch Cervantes bekannte geheimnisvolle Fremde, die nackend auf der Straße umherirrt und ihre Geschichte erzählt. Sie hat zwar die eheliche Treue nicht immer bewahrt, was sie aber nicht hindert, einen mißliebigen Verehrer zu ermorden und

den brutalen früheren Freund von ihrem neuesten Liebhaber töten und berauben zu lassen. Trotzdem grämt sich der Gatte zu Tode über den Verlust einer solchen Frau und sie selbst wird, nach einigen Morden, die glückliche Gattin eines ihrer Freunde. Daneben findet sich wohl auch die harmlose Geschichte von dem erhörten und erhöhten armen Freier, die nach Art der Geschichten in den spanischen Unterhaltungssammlungen entworfen ist, und dem standhaften Musterliebhaber, eine Art Gegenstück zum „caballero puntual". Bald wurde das spanische Kostüm auch im Roman beliebt, schon 1670 verwendete es die La Fayette mit mäßigem Erfolg in der „Zayde". Aus der reichen Fülle von Nachahmungen und verwandten Dichtungen sei des Reichtums an Motiven halber die Sammlung „L'amant oisif" des Sieur de Garouville (Bruxelles 1711) erwähnt. In einer Rahmenerzählung erscheint der reumütige Liebhaber, der seine Geliebte durch das Erzählen von Geschichten aufheitert, nachdem er sie in der Eifersucht verwundet hat. In den einzelnen Geschichten finden wir nun all die bekannten spanischen Motive: den opfermutigen Liebhaber, der den unverdienten schimpflichen Tod durch Henkershand der Trennung von der Geliebten vorzieht; die Frau, die an der Ermordung des Gatten durch den Liebhaber mitschuldig ist, ihr Sündenleben durch musterhafte Aufführung im Kloster unterbricht und schließlich dem Gift eines zweiten Gatten zum Opfer fällt und noch von jener übertroffen wird, die ihren Geliebten, ihren Mann und dessen Geliebte getötet hat und sich sodann durch ein musterhaftes Leben auszeichnet, und durch eine dritte, die abwechselnd dem Gattenmord und einem ehrbaren Lebenswandel huldigt. Die Galerie von Frauengestalten wird noch um mehrere Typen bereichert: die galante Frau, die einen Liebhaber verborgen hält, während sie den anderen beglückt; die Frau mit zweifelhafter Vergangenheit, die mit außerordentlicher List ihre Untreue zu entschuldigen versucht, dabei aber doch den kürzeren zieht, und eine andere, die ihren Mann so sehr haßt, daß sie ihn nicht vom Tod retten will, sich aber mit ihm versöhnt, um ihren Liebhaber zu ärgern; endlich um den Lebenslauf einer Courtisane schlimmster Sorte, einer weiblichen Landstörtzerin, die das schmachvollste, was dem Weibe begegnen kann, an sich erlebt hat und schließlich noch die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zieht. Die ehrbare Frau kommt nur vereinzelt vor; einmal heilt sie den untreuen Gatten in besonders drastischer Weise, indem

sie seiner Maitresse Kopf und Hand abschlagen läßt, worauf dann der Mann reuig zu ihr zurückkehrt. Wir lernen eine Braut kennen, die ihren Bräutigam unbedenklich dem Gericht übergiebt, als sie in ihm den Mörder ihres Bruders erkennt, und eine andere, die den Mörder ihres Bräutigams durch 13 Jahre verfolgt und ihn endlich am Altar verhaften läßt. Der Mann tritt uns übrigens kaum sympathischer entgegen: der Marquis von Montalvan ermordet seine Frau aus Liebe für eine andere und wird hingerichtet; der Graf von Masarcantara veranstaltet ein Freudenfest, als seine brave Frau stirbt; ein anderer Ehemann tötet seine Frau aus dummem Aberglauben; ein Hochstapler betrügt alle Welt und rangiert sich schließlich durch eine vorteilhafte Verbindung. Auch der pikarische Landstreicher, deutlich von Gil Blas beeinflußt, fehlt nicht, der es vom kleinen Vagabunden zum Kammerdiener, dann zum Geliebten einer Notarstochter bringt; er entführt sie des öfteren, schließlich muß sie aber doch einem reichen Freier die Hand reichen, der zu spät von dem früheren Verhältnis seiner Frau und dessen Folgen Kunde erhält. Charakterstudien, und zwar solche düsterer Art und mit mehr als zweifelhafter Moral, beschäftigen also die spanischen Geschichten an erster Stelle: daneben giebt es auch einzelne Erzählungen von mehr äußerlicher Handlung, die sich dann auch durch etwas mehr Harmlosigkeit auszeichnen, wenngleich mehr oder weniger fahrlässige Tötungen immer beliebt sind. So wird von einem Liebespaar erzählt, das nach langen Mißverständnissen vereint werden soll und nun der Freude erliegt, ferner von einem Manne, der einen erprobten Freund aus blinder Eifersucht tötet und sich dies niemals verzeihen kann, von zwei Paaren, die nicht nach Wunsch sich vermählen dürfen und im wechselweisen Ehebruch ihr Glück finden; weiter die Geschichte eines Schwindlers, der bei einer hübschen Frau die Gestalt des verschollenen Gatten anzunehmen sucht und der dann durch die Ankunft des auffallend sittenstrengen Ehemannes blamiert wird, endlich kommen auch lustige und ziemlich harmlose Schwänke vor, wie der von dem eifersüchtigen Ehemann, der seine Frau durch ein heimlich gereichtes Vomitiv an allzu ausgedehntem Verkehr mit einem verführerischen Prinzen hindert und der dann auf dieselbe Weise bestraft wird, ohne daß man aber etwas Ernstes gegen seine Ehre im Schild führt. Daran schließen sich Anekdoten verschiedener Art: ein Zerstreuter wird ergötzlich geschildert, fremde Sitten werden

erzählt, rationalistisch gelöste und „echte" Geistergeschichten werden berichtet, wir hören von Entführungen, von der Entlarvung eines Diebes, vor unüberlegtem Politisieren wird gewarnt u. dgl. m. Die Historiette Espagnole wirkt auch zeitlich lange genug nach, und viele ihrer Motive finden wir noch im ganzen 18. Jahrhundert wieder: so in der sehr beliebten „Bade-Lektüre", aus der die „Amusemens des eaux de Spaa" (2. Aufl. Amsterdam 1735) des aus Deutschland stammenden Abenteurers Karl Ludwig v. Poellnitz (1692—1775) herausgegriffen seien. Wir treffen hier im Baron P... den bekannten Hochstapler wieder, der an den verschiedensten Orten sein Wesen getrieben hat; die ränkesüchtige (diesmal in ein politisches Gewebe verstrickte) Dirne in der Maske der Unschuld, die schließlich durch Gift endet; Spukgeschichten, die sich immer naturgemäß lösen, auch wohl von einer Verbrecherbande veranstaltet sind; die verschleierte Frau, die sich an den Grafen um Rettung wendet, an Gift stirbt und als das Opfer einer schändlichen Mutter bezeichnet wird; den eifersüchtigen Ehemann, der seine Frau zum Selbstmord zwingt; die nichtswürdige Ehefrau, die, von einer ebensolchen Mutter und Schwiegermutter unterstützt, den Mann durch einen ihrer Verehrer ermorden lassen will und ihn auch wirklich ins Unglück stürzt. Noch die am Schluß des 18. Jahrhunderts erschienenen „Les crimes de l'amour" (1795) des lasterhaften Marquis de Sade (1740 bis 1814), noch dieses Buch, das man aus Bequemlichkeit mit den anderen häßlichen Schriften dieses unheimlichen Menschen zusammengeworfen hat, zeigt lebhafte spanische Einflüsse. All diese gewaltthätigen Männer und Weiber, die mit Dolch und Gift so schnell bei der Hand sind, haben Spanien zum Vaterland: dieser Schwiegervater, der die Frau seines Sohnes begehrt, sie zu einer Märtyrerin nach Art der Genoveva macht und schließlich vergiftet; das Mädchen, das den Mörder ihres Geliebten im Brautbett ersticht; die Frau mit dem Ödipus-Schicksal, das freilich durch ihre lockeren Grundsätze verschuldet wird, noch mehr die mörderische und blutschänderische Dirne, die mit Hilfe ihres scheußlichen Geliebten daran arbeitet, Gattin und Mörderin des eigenen Bruders zu werden und die schließlich sich und ihr Kind erdrosselt; endlich die Mutter, die aus Eifersucht ihre Tochter in den Tod treibt, der Vater, der sein Kind zu seiner eigenen Maitresse und zur Muttermörderin erzieht. Wenngleich diese Gestalten durch den Verfasser noch wesentlich in

einer bestimmten Richtung vergröbert werden und durch sein scheinheiliges Moralisieren gegen die rohe Naivetät der Spanier zurückstehen, so sind sie doch ganz unverkennbar spanischer Provenienz.

---

2. Kapitel.

England. Chaucer und die englische Erzählung 14. — Roman und „Novel", Italiener 15. — Euphues 15. — Wirklichkeitserzähler und Pamphletisten 16. — Kurze Renaissance des Ritterromanes 16. — Zügellosigkeit der englischen Bühne 17. — Versuch einer Gegenwartsnovelle 17. — Gelehrte Gesellschaften, Salons, Vers 18. — Der vierte Stand und Aphra Behn. Neue Stoffe 18. — Siegreicher Andrang der Stoffe aus dem Alltagsleben 19. — Characters, Tagebücher, Familienbriefe 19. — Moralische Wochenschriften, ihr Zusammenhang mit den Characters ꝛc. 20. — Sonstige Formen 21. — Der Realismus bei Defoe 22. — Neuer Realismus und Verfall der Bühne 23. — Richardson 23.

Der Vater der kleinen Prosaerzählung in England ist Geoffrey Chaucer. Die „Canterbury-Tales" kümmern uns ja im Grund nicht mehr als der Graf Lucanor, die Gesta Romanorum, das Dekameron, die „cent nouvelles" oder die Königin von Navarra. Auch die Prosaform, in der die Erzählung des Pfarrers abgefaßt ist, soll nicht überschätzt werden. Aber Chaucer besaß eine ungewöhnliche Erzählungskunst, er führte die Verserzählung in England ein und brachte sie auf eine Höhe, die der Prosaerzählung noch durch Jahrhunderte unerreichbar blieb. Man kann sagen, daß England seinen Lafontaine um dreihundert Jahre zu früh erhalten hat. Nach Chaucer ist auch lange, lange nichts von der Prosaerzählung zu merken. In lateinischen Übersetzungen wird Boccaccio gelesen, der Ritterroman, von dem betriebsamen Übersetzer Caxton und dem Drucker Wynkyn de Worde für Jahrhunderte gefördert, beherrscht das Feld. Erst die protestantische Reformation unter Heinrich VIII. und Eduard VI. macht der Beliebtheit des Ritterromanes, dem die Geistlichkeit nie hold gewesen war, ein Ende. Er wurde zur alten Ordnung der Dinge gerechnet, von der das Zeitalter des „New Learning", die Periode der Grammatiken und Wörterbücher, nichts wissen wollte. Die Epoche des Kunstverstandes ging über den unpersönlichen großen Roman hinaus. Ähnlich wie hundert Jahre später in Frankreich, aber auf Grund einer gelehrten, nicht aber einer volkstümlichen Strömung verlangte man Bilder des realen Lebens durch ein individuelles Temperament betrachtet. Wenn irgendwo, so tritt bei der englischen „Novel", die ein analoger

Prozeß gezeitigt hat, wie die französische Wirklichkeitserzählung und die deutsche kleine Erzählung, das Moment der „Länge“ und „Kürze“ ganz zurück: zwischen dem Roman und der Novelle liegt die Kunst- und Weltanschauung zweier Epochen. Die Novelle wurde bald mit dem fremden, italienischen Einfluß identifiziert; die Konservativen, der Puritaner Roger Ascham in seinem „Scholemaster“ (1570) an der Spitze, bekämpfen sie, können aber nicht hindern, daß die ganze Regierungszeit der Königin Elisabeth den Triumph der italienischen Novelle bedeutet. Der Ritterroman gerät fast ganz in Vergessenheit, Übersetzungen des Boccaz, Biondello, Cinthio erringen allgemeine Beliebtheit. Die berühmteste unter diesen Sammlungen ist William Painters „Palace of Pleasure“ (1566 f.), die Shakespeare, den auch italienische Schauspiele angeregt, stofflich als Quelle benutzte. So kam es, daß John Lyly 1579 die erste englische Novelle, den „Euphues“ schrieb. So wenig verdankt diese neue Form einer volkstümlichen Regung ihre Entstehung, daß sie vielmehr als Typus des preziösen Hoftones, des maccaronischen Schwulstes erscheint. Diese „Novelle“ mit ihrem gelehrten Nebentitel „The anatomy of Wit“, ihrem Stoff nach eine Sammlung populär-wissenschaftlicher Essays in symbolischem Gewand, ihrer Sprache nach eine seltsame, zur Alliteration und zur Antithese geneigte Prosa, gespickt mit Sentenzen, Citaten, Reminiscenzen an klassische und spanische Autoren, prunkend mit Kenntnissen aller Art, war nicht geeignet, lebensfähige Nachkommen zu zeugen. Immerhin ist Lyly ein Rufer im Streit der Prosa mit dem Vers, der sich bis zur Zeit Drydens so ganz auf die Seite des Verses neigte. Die Wirkung des „Euphues“ war groß genug, daß Shakespeare wiederholt (Heinrich IV., Love's labour lost) seinen Witz an ihm übte und daß noch Walter Scott (The Monastery) ihn einer Parodie für würdig erachtete. Die direkte Folge des Euphues war denn auch der erste englische Schäferroman, Sir Philipp Sidneys „Arkadia“ (publiziert 1590), nach spanischen Mustern verfaßt, mit dem Hauptgewicht auf Liebesabenteuern und Kämpfen, in der Sprache affektiert, voll von Wortwitzen und Wortspielen. Ein solches Hauptwerk des Preziösentums war auch hier notwendig, um eine volkstümliche Renaissance hervorzurufen, ohne die die „Novel“ schließlich nicht möglich war, weil sie auch hier aus dem Volk herauswachsen mußte. Neben der italienischen Novelle, die ihrem Stoff und ihrer

Form nach für die höchsten Kreise berechnet war, wuchs allgemach eine Gruppe von Autoren heran, die nicht bloß künstlerisch die Nachtseiten des Lebens verwerteten, sondern die Not an sich selbst erprobt hatten und aus dem tiefsten Elend heraus nach Gold und Ruhm strebten. Einer von ihnen, der verbummelte Reisende Thomas Lodge, versuchte sich 1584 in einer litterarischen Satire „History of Forbonius and Prisceria“, in der das Schäferkostüm als Kunstgriff verhöhnt wird. An ihrer Spitze stand der unglückliche Trinker umd Bummler Robert Greene, der nach einem wüsten Leben 1592 einen jämmerlichen Tod starb. In seinen „Pamphlets“, witzigen Dialogen über philosophische Materien, über Liebe, Bescheidenheit, Verbrechen steht er noch ganz unter dem Einfluß des Euphues. In seinen „Novellen“ (eine davon birgt die Quelle von Shakespeares „Wintermärchen“) wird er bahnbrechend: an Stelle der Prinzen aus Arkadien tritt der wirkliche Londoner auf. Züge aus seinem eigenen Leben, das Milieu der Londoner Verbrecherkneipen führt Greene neu in die Kunst ein, und die sehr ergreifende Erzählung „A Groats-worth of Witte bought with a Million of Repentaunce“, die Greene kurz vor seinem Tod zur Warnung seiner Freunde verfaßte, stellt in der Gestalt des Wüstlings Roberto ihn selbst und sein liederliches Leben dar. Züge der späteren „moralischen“ Dichtungsart sind hier schon deutlich erkennbar. Greene wird von Thomas Nash († 1601) übertroffen: als Pamphletist geht er der Abgeschmacktheit (Anatomie of Absurditie) energisch zu Leibe, ist ein Feind jedes Aberglaubens und spottet über die angeblichen Schrecken der Nacht, über den Teufel ꝛc. In der Sprache ist er minder abhängig von Euphues, hat Sinn für Humor und erinnert in der ungeheueren Sprachmeisterung etwas an Fischart. Er tritt gegen Gecken und Modenarren, gegen Mörder, Wucherer, Trinker auf und entwirft mit Genialität den ersten englischen pikarischen Roman (1594), der in der farbigen Schilderung der See und ihrer Fährlichkeiten erst von Defoe übertroffen wurde und der gleichzeitig die Abwehr alles Fremden, besonders des deutschen und französischen Einflusses, durch das konservative Alt-England ausdrückte. Doch blieben Greene wie Nash durch fast ein Jahrhundert ohne Schüler. Denn das 17. Jahrhundert stand mit verschwindenden Ausnahmen wieder unter der Herrschaft des Ritter- und Hofromanes, nachdem Cromwell die Bühne geknebelt und dann völlig

abgeschafft hatte und auch die Litteratur in engem Zaume hielt. Noch unter Elisabeth hatte Emanuel Foord (1598) den Versuch gemacht, Romane nach Art des Hauses Rambouillet in der neuen witzig-realistischen Art zu erzählen; so entstand „Parismus, the Renowned Prince of Bohemia“. Ihm folgten Übersetzungen von Gombervilles Polexandre, des Grand Cyrus, der Clelie, heimische Arbeiten, wie Roger Boyles „Parthenissa“ (1654; 800 Seiten lang), wie Sir George Mackenzies „Aretina“ (1661), allegorisch-politisch nach Art der „Argenis“. Erst 1732 erschien der bekannte Vorbote des Verfalles, der satirische Roman, der die Gefahren der Ritterbücher geißelt: „The female Quixote“ der Mrs. Charlotte Lennox. In diese Verhältnisse brachte erst die Restauration einige Änderung. Nun lebte die Bühne wieder auf, und, um ganz und gar mit der verhaßten puritanischen Überlieferung zu brechen, stürzte sich die Komödie mit Bewußtsein in das tollste und wildeste Gegenwartsleben und gefiel sich, wie dies bei revolutionären Strömungen nichts Seltenes ist, in der Verherrlichung des Ausschweifenden, Regellosen, Lasterhaften; die Etherege, Wycherley, Congreve standen völlig in diesem Stoffkreis. William Congreve unternahm denn auch in sehr jungen Jahren den Versuch, diese Richtung auf die epische Prosa zu übertragen. „Incognita“, 1692 erschienen, ist seit hundert Jahren das erste Stück epischer Prosa in England, in dem Gestalten aus der Gegenwart auftreten, und dessen Vorgänge dem Leben der Gegenwart entnommen sind, das erste Stück überhaupt, das einen ruhigen, spielenden Humor aufweist. Die beiden Freunde, die, jeder unter dem Namen des anderen, gemeinsam einen Maskenball besuchen, die sich dort beide verlieben, ohne daß es einer vom anderen ahnt, sind richtige Novellengestalten, und die hübschen Ballgespräche, die sie führen, die gemütliche Art, mit der der Verfasser, wie später so oft die englischen Humoristen, sich selbst einführt und ausführlich die Schönheit seiner Heldinnen beschreibt, das steht alles so wenig im Einklang mit der Vergangenheit und stimmt so wohl mit dem folgenden überein, daß man mit der „Incognita“ den Beginn der englischen „Novel“ zu setzen versucht wäre. Aber noch war der Boden für diese lang zurückgedrängte Dichtungsart nicht gegeben; vielmehr wiederholt sich in merkwürdiger Übereinstimmung das schon einmal Gesehene. Nach dem Tod des „seltenen“ Ben Jonson machte sich in London ein großer Stillstand in der Litte-

ratur geltend; gelehrte Gesellschaften, wie die Royal Society in Oxford, das von Lord Falkland gegründete Convivium theologicum, elegante Salons im Pariser Geschmack, wie jener der Mrs. Katherine Philips oder der Herzogin Margaret von Newcastle nahmen sich der Litteratur an. Das „Heroic temper“, wie es durch Milton Mode geworden, hatte nurmehr Sinn „for the love of honour and the honour of love“, und für diese Sinnesart gab es nur eine Form: den Vers. Und just wie vor dem Auftreten Greenes schien die Litteratur wieder nur noch für die oberen Zehntausend berechnet: der ausgeschlossene „vierte Stand“ mußte abermals seinen Dichter aus sich selbst erzeugen, und er fand ihn in einer hochbegabten und tapferen Frau, in Aphra Behn (1642—1689). Sie schöpft ihre Stoffe aus dem täglichen Leben und ist doch die erste, die, mit einer starken Vorliebe fürs Grelle, nicht auf die Phantasie, auf das Fabulieren Verzicht leistet. Ihre beiden besten Erzählungen wurden 1698, nach ihrem Tod, veröffentlicht. Sie nimmt die spanische Gestalt der „fair Jilt“, des schönen und lasterhaften Weibes wieder auf. Miranda ermordet ihre Schwester, bringt ihre drei Männer durch falsche Anschuldigungen an den Galgen, wird schließlich durch eine reine Neigung entsühnt und verbringt den Rest ihrer Tage in stiller Beschaulichkeit und als fromme Dienerin des Himmels. In den scheußlichen Details über das Hängen, Brennen und Foltern übertrifft sie ihre spanischen Vorbilder sogar noch um ein Bedeutendes; nur hat die trockene, konventionelle, doch noch von Euphues nicht ganz befreite Sprache, besonders im Munde der Miranda, wenig Charakteristisches. Ihrer Zeit weit voran ist sie im „Oronooko“: dies ist der häßliche, von keinem Weib geliebte, großherzige Neger von wenig Religion, aber wahrer Moral des Herzens, der schließlich einen traurigen Tod findet. In der englischen Romantik und in der französischen Revolutionspoesie wird dieser Typus besonders beliebt. Aber mehr als ein Menschenalter vor Rousseau predigt die Behn, daß nicht die Farbe, die Bildung, der Glauben den Menschen ausmache, sondern sein innerer Wert. Damit hat sie einen Fortschritt durchgesetzt, der sie der Gleichstellung mit ihrer französischen Zeitgenossin nicht unwürdig macht. Nun war endlich die Zeit gekommen, die all die ausgestreuten Keime zur Reife bringen sollte. Der Ritterroman ging gemach seinem Ende zu. Das Alltagsleben drängt von allen Seiten vor: auf der Bühne, in den

Satiren, den Autobiographieen, in der beginnenden Zeitungslitteratur, vor allem in den „Characters“. Seit John Earles „Microcosmography“ 1628, lange vor den berühmten „Caractères“ des La Bruyère, blieben die Sammlungen von „Characters“ — man zählt deren über 200 — an der Tagesordnung. Der geadelte Emporkömmling, der alte Aufwärter, der Tabakhändler, der verbummelte Dichter, der Winkelgelehrte, der schneidige Prediger, der dumme Arzt, das sind Typen, die in kurzen realistischen Skizzen, denen ein gewisser derber Humor nicht mangelt, immer wieder vorgeführt werden. Schon Thomas Overbury († 1613), Samuel Butler († 1680), der Verfasser der berühmten Don Quixote-Nachahmung „Hudibras“, John Cleveland († 1659) stehen an der Spitze der „Character-writers“. An die „Characters“ schlossen sich die Autobiographieen an, die auch in den Kreisen der Aristokratie Pflege fanden: so von Lord Herbert of Cherbury und von der schon genannten Herzogin Margaret von Newcastle, die vor Richardson die Kunstform des Briefes anwendete und auch das Leben ihres Gatten mit eigenartigen, von Defoe wieder aufgenommenen Kunstgriffen schilderte. Georg Fox und vor allen Samuel Pepys († 1703) fanden für ihre Lebensbeschreibung eine neue Form, die des Tagebuches, und die Diaries wurden bald von großer Beliebtheit. James Howell gab Familienbriefe heraus und führte so eine neue, später viel verwendete Gattung in die englische Litteratur ein. Die Kirche versäumte nicht, diese neuen Litteraturzweige für ihre Zwecke zu verwenden. John Bunyan († 1688) entwarf mit viel Fähigkeit zu erzählen und getreu nach dem Stil der englischen Bibel „Characters“, von denen „Leben und Tod des Herrn Schlecht“ (Badman), 1680, durch die schlichte Art, mit der das Leben eines harten und häßlichen Menschen ohne irgend welche Übertreibung gezeichnet wird, eine besonders starke Wirkung ausübt. So zeigt sich die neue Richtung, die mit Phantastik und Romantik aufräumt und an ihre Stelle treue Schilderungen des täglichen Lebens treten läßt, die vom Schwulst des Euphuismus nichts mehr wissen will und eine klare und einfache Sprache verlangt. Diese Richtung hatte schon früher ihren Theoretiker gefunden. Thomas Sprat, der Sprecher und Geschichtschreiber der „Royal Society“, bezeichnet 1667 den Überschmuck der Sprache, den Überfluß an Bildern, Tropen und Figuren als ein Übel, das zu be-

kämpfen sei. Die Royal Society verlangt eine einfache, positive und klare Art des Ausdrucks, die Volkssprache sei der gelehrten vorzuziehen. Ihren Triumph erlebte die neue Sprache und mit ihr die neue Richtung in den moralischen Wochenschriften. Die englischen Wochenschriften hatten die Bestimmung, in einer politisch hoch erregten Zeit in unauffälliger, maßvoller Weise Stellung zu nehmen. Mit thunlichster Vermeidung direkter politischer Parteinahme werden soziale, hygienische, pädagogische Fragen im Sinne einer ruhigen Aufklärung besprochen. Auch die Litteratur wird in die allgemeine Reform einbezogen. In Steeles „Tatler" (1709—11), der ersten moralischen Wochenschrift von Belang, läßt sich ein bestimmtes litterarisches Programm nachweisen: Darstellung des wirklichen Lebens der mittleren Volksschichten, besonders von Familienscenen, Darstellung der menschlichen Leidenschaften, besonders auch im plötzlichen Glückwechsel, dabei Bekämpfung von Vorurteilen und eine entschieden „moralische" Tendenz. Zu diesem Zweck wurde eine schon bestehende litterarische Form verwendet (was man meines Wissens bis nun übersehen hat): der „Character" des 17. Jahrhunderts, der nunmehr durch lebhafte und scharfe Individualisierung und durch einen fein-satirischen Humor künstlerisches Gepräge erhielt. Der Büchernarr und ganz geschmacklose Pedant Tom Folio, der politische Tapezierer, der in köstlicher Weise mit politischen Kannegießereien prahlt, der eitle und unfähige „Dichter" Ned Softly, der herabgekommene Neidhard Sir Jeoffrey Notch, der alte Major mit seiner unveränderlichen Geschichte, all diese Gestalten muten wie Helden der älteren Character-writers an. Gewisse äußere Mittel der Satire, wie sie das französisch-orientalische Feenmärchen kennt, die „Memoiren" des Geldstücks, der fingierte Gerichtshof, der sich mit den Klagen der Gezierten und Verdrehten zu beschäftigen hat, werden schon von Steele angewendet. Und ganze Gerippe für moralische Erzählungen finden sich im „Tatler": das unschuldige Mädchen, das beinahe der Bosheit einer Freundin zum Opfer fällt; das unerfahrene Mädchen, das mit Hilfe ihres klugen Bruders eine glückliche Frau wird; die Scene aus dem Leben des glücklichen Ehepaares, das aber durch Krankheit bedroht wird; das unglückliche Ehepaar und die psychologisch wohl motivierte Art, in der der Mann den Tod sucht und findet; lebhaftere Scenen von der Frau, der das Meer den Leichnam ihres Gatten vor die Thüre

spült, und vom Bräutigam, der in der Verwirrung einer Feuersbrunst statt der Braut deren Schwester rettet. Addison, von dem Macaulay sagt, sofern er eine Novelle geschrieben hätte, wäre es die beste gewesen, die England besitzt, nimmt im „Spectator“ (1711 bis 13) gleich im Rahmen die Form des „Characters“ auf. Schon im ersten nicht politischen Journal Englands, in John Duntons Athenian Gazette 1690—96, fand sich die Fiktion vom „Klub“, deren Mitglieder dem Verfasser ihre Papiere und persönlichen Erlebnisse zur Verfügung stellen. Addison vereint beide Formen, und durch wirklich künstlerische Individualisierung der „Characters“, wie sie derart selbst Steele noch hatte vermissen lassen, schafft er jene hochergötzlichen Klubmitglieder, den patriarchalischen Sir Roger Coverley, den gelehrten Juristen und feinsinnigen Kritiker, den altenglischen Großkaufmann Sir Andreas Freeport, den wackeren alten Offizier Sentry, den prächtigen harmlosen Don Juan Will Honeycomb, endlich den allgemein verehrten Philosophen und Theologen. Der „Zuschauer“, gleichfalls ein Klubgenosse, verspricht, seine moralischen Abhandlungen durch Witz zu beleben, und neben der Satire, die für moralische Zwecke immer am besten wirkt, liebt er das anspornende oder abschreckende Beispiel und legt so den Grund zu jener „moralischen Erzählung“, von der wir im Spanischen und Englischen bereits Spuren gefunden, die sich in kurzer Zeit zur fast unbeschränkten Alleinherrscherin in der englischen Litteratur aufschwang und auch in anderen Ländern zu großem Einfluß gelangte. Er flicht nun seine Moral in verschiedenartige Erzählungsformen ein: wir finden die Parabel, wie sie die deutschen Popularphilosophen gern nachahmten; die richtige Erzählung mit moralisierender Tendenz, wie die pädagogische von den beiden Freunden, die ihre Kinder tauschten, um ihnen eine angemessene Erziehung zu geben, und sie dann durch Vereinigung glücklich machten, oder eine andere, die statt von weisen, von grausamen Eltern und von einem Liebespaar berichtet, das, für immer getrennt, edel und resigniert sein Leben im Kloster verseufzt; ferner die echt englische Form der Satire in Gestalt eines Tagebuches oder eines karrikierten Klubs; den zuerst von dem Franzosen Charles Rivière du Fresny (1705) aufgebrachten und später durch Montesquieu und Voltaire berühmt gewordenen Kunstgriff, den Sohn eines fremden Volksstammes als Beobachter und Kritiker der heimischen Verhältnisse aufzuführen, .und

den Versuch, in der Zeichnung fremder Zustände den eigenen einen Spiegel vorzuhalten; endlich die den französischen Feenmärchen entlehnte Methode, die Wanderungen der Seele durch so und so viele Körper zu verfolgen und so Gelegenheit zur Darstellung der verschiedensten Verhältnisse zu finden. Orientalische, von Galland und anderen ins Französische übersetzte Anekdoten, darunter das Urbild von Lafontaines „Milchmädchen", und die Sage von dem Fürsten, dessen Seele durch einen bösen Zauberer vom Leib getrennt worden war, werden zur Beweisführung und Illustrierung gern herangezogen. Überall fällt dabei ein genugsam helles Licht auf die heimischen Zustände, die gerügt oder besprochen werden sollen; wie deutlich glauben wir Oxford oder Cambridge, unmittelbar nach Cromwell, vor uns zu sehen, wenn wir die Scene lesen, wie der junge Aufnahmswerber durch finstere Gänge zum Direktor geführt wird, der mit einem Dutzend Nachtmützen auf dem Kopf dasitzt, und den Schüler nicht über Latein oder Griechisch, sondern darüber befragt, ob er sich genügend auf den Tod vorbereite.

Der reale Hintergrund, der Zusammenhang mit der Gegenwart ist somit, unter dieser oder jener Form, seit der Herrschaft der moralischen Wochenschriften förmlich zum Postulat geworden. In diese von den Wochenschriften gewiesenen Wege trat nun der durch seinen Robinson Crusoe unsterblich gewordene Daniel Defoe (1663—1731). Wie er den Dichter exotischer und abenteuerreicher Stoffe und den radikalen Tagespolitiker in sich vereinte, so kam er auch litterarisch zu einem seltsamen Kompromiß zwischen seinem mehr idealen Hang und der realen Mode des Tages. Nach spanischem Vorbild zeichnet er streng realistisch die Verbrecherkreise und besonders gern die Dirne, die nach langem Leben im Gefängnis, nach den schimpflichsten Verbrechen und Abenteuern zuletzt bereut und als Frau eines früheren Verbrechers ein behagliches Leben führt (Moll Flanders), ebenso den Lebenslauf einer gut situierten Frau, die immer tiefer sinkt und im Gefängnis endet (Roxana) oder die Abenteuer eines verlassenen Knaben, der unter Räuber gerät und nach jahrelangen Abenteuern ein reicher Mann wird (Colonel Jack). Vierzehn Jahre vor dem Erscheinen des Robinson tritt er zuerst als Erzähler „eines treuen Berichtes einer Geistererscheinung" (True relation of the Apparition of one Mrs. Veal, the next day after her death ... at Canterbury the 8th septembre

1705) auf, wobei der Autor jedoch aufs strengste zurücktritt und die ganze Erscheinung von zwei Zeugen, dem Friedensrichter und einer Nachbarin, beurkundet wird. Die Nachbarin bezeugt den Geisterspuk, der Richter die Glaubwürdigkeit der Zeugin. Der Autor thut alles mögliche, um glaubwürdig und unparteiisch zu erscheinen, er weist selbst auf Schwächen in den Aussagen der Nachbarin hin und läßt den Geist so triviales Zeug sprechen, so sehr sein Verlangen nach gutem Thee äußern, wie man das irgend von dem Gespenst einer alten Frau verlangen kann. Seine Tendenz ist übrigens streng kirchlich trotz seiner lebhaften Parteinahme für die Dissenters. Defoe war wirklich (Essay on the History and Reality of Apparitions 1727) ehrlich und fest von der Existenz guter und böser Geister durchdrungen und stand auf dem Standpunkt, den die Gegner des Sadducismus und Hobbismus eingenommen hatten. Sieht man näher zu, so verkennt man auch im „Robinson“ den strengen, bibelgläubigen Moralisten und den zur Kleinmalerei neigenden Realisten nicht: der Sinn fürs Fremdländische war seit Moores Utopia und Bacons Atlantis in England nicht ausgestorben und erst jüngst durch das Erscheinen des „Oronooko“ neu angeregt worden. So kam Defoe mehr äußerlich zu seinem Stoff. Wie Defoe, suchten auch zwei weibliche Autoren, Mrs. Manley und Mrs. Haywood, nach beiden Seiten hin gerecht zu werden: „The new Atalantis“ 1736 der Manley und die „Memoirs of a certain Island adjacens to Utopia“ 1745 der Haywood suchen dem Reisetrieb Nahrung zu geben, während beide, an die Art der Aphra Behn anknüpfend, in eigenen „Novels“ auch dem heimischen Leben zu seinem Recht verhalfen. Aber schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts war durch die Bühnenthätigkeit der Chapman, Marston, Middleton, Dekker, Heywood und Genossen, die blind dem Tagesgeschmack zuliebe geschrieben hatten, das Interesse an dem modernen englischen Theater gesunken; die Form, in der dem Publikum Gelegenheit geboten war, sein Unterhaltungsbedürfnis zu Hause in aller Ruhe zu befriedigen, war in der Wirklichkeitserzählung, die in den moralischen Wochenschriften nunmehr ein neues Leben führte, gegeben. Es bedurfte nur eines äußeren Anlasses, um diese Form auch wirklich volkstümlich zu machen. Dieser Anlaß ergab sich, als die betriebsamen Buchhändler Rivington und Osborne ihren Kollegen Samuel Richardson aufforderten, eine Samm-

lung von Familienbriefen, wie sie damals so beliebt waren, zu liefern. Anschmiegsam wie er war, kam Richardson dem Geschmack des Publikums ganz entgegen: die beliebte Briefform machte er für die mißvergnügten Theaterbesucher durch viele Äußerlichkeiten (wie ein förmliches Personenverzeichnis) noch handlicher und füllte sie mit einem Inhalt aus, der seit den Wochenschriften, oder eigentlich seit Greene und Nash, in der Luft lag. Er trat für Religion, Moral und Tugend ein, kämpfte gegen Prunk und Leichtsinn, und so schuf der beispiellose Erfolg der „Pamela“ (1740) eine Prosagattung, die sich so lange vorbereitet hatte und für den Rest des Jahrhunderts eine unwiderstehliche Ausbreitung annahm: die moralische Erzählung.

---

3. Kapitel.

Deutschland. Abfall vom Roman 24. — Sammelbücher des 17. Jahrhunderts 25. — Schwache volkstümliche Regungen, Hang zur Kürze, Zeitschriften 26. — Der Mensch als litterarischer Stoff 26. — Überwuchern der Kritik 27. — Reste der „alten Prosa“ 28, Die Insel Felsenburg, Spanische Motive in der Insel Felsenburg 29, Englische Motive 30, Volkstümliche Elemente 30. — Übersetzungen, Sammlungen 31. — Neue Typen 32. — Die Characters und anderen Formen der englischen Wochenschriften bei den Popularphilosophen 32. — Entwicklung des Characters durch Wieland, Wezel, Lenz, Merck 33. — Sturz 34.

Am Ende des 17. und zu Beginn unseres Jahrhunderts können wir in unserer deutschen Litteratur verwandte Vorgänge wie in England und Frankreich beobachten, verwandt in wörtlichem Sinn, weil unserer Litteratur eine selbständige Entwicklung nicht gegönnt war. Wie in Frankreich, mochte man auch in Deutschland den Druck der endlosen Hof-, Ritter- und Schäferromane nicht länger ertragen; die d'Urfé, Scudery und Genossen waren durch die Bearbeitungen der Zesen, Anton Ulrich u. s. w. nicht schmackhafter geworden, der unleidliche Wirrwarr von Abenteuern, Verwechslungen und Gefahren mußte endlich selbst den Lesern des 17. Jahrhunderts ungenießbar werden, zumal wenn durch die fremde Inokulierung vom Eigenbau Früchte wie die asiatische Banise gezogen wurden. Mit einemmal geriet alles, was sich Roman nannte, in Verruf, auch wenn es mit der heroisch-galanten Richtung nur die Ausdehnung gemein hatte und, wie der Simplicissimus, ganz gegensätzliche Strömungen, die volkstümlichen Spaniens und Frankreichs,

vertrat, wie Weise volkstümliche Anregungen bot oder wie der prächtige Schelmuffsky den Schalk in beiden Augen hatte. Kürze sollte mit einemmal die Seele der Prosa werden. Im 17. Jahrhundert und bis ins 18. hinein war niemand da, der dem neuen Bedürfnis hätte künstlerisch gerecht werden können. An die Stelle selbständiger Erzeugnisse trat sonach — noch in der Blütezeit der galanten Romane — die Fülle jener Bücher, die, ein einziges großes Plagiat, eins dem anderen jene Nachrichten und Erdichtungen entnahmen, die für einen großen Kreis Interesse zu haben schienen. Anfangs suchte man der Aramena und Sophonisbe durch Mitteilung der fabelhaftesten Naturerscheinungen, der schrecklichsten Mißgeburten und der unerhörtesten Heldenthaten nahe zu kommen; wie in England legte man auf die angebliche Wahrheit des Erzählten sehr viel Wert. Naturgemäß machen sich bei der schwer bestimmbaren Provenienz dieser Sammlungen die besonderen Stoffkreise der einzelnen Länder bemerkbar, so die spanischen Liebe-, Ehebruchs- und Verbrechergeschichten, allerdings ohne eine Spur spanischer Darstellung, sondern als kurze Histörchen, die von Betrachtungen und Erwägungen aller Art umrahmt sind. Bald spalten sich diese Bücher nach bestimmten Absichten und Leserkreisen: die einen bringen gelehrte Nachrichten, die anderen vergnügen sich an witzigen Betrachtungen, die dritten berichten Neuigkeiten, die vierten ergötzen sich an schmutzigen und lüsternen Schwänken, die fünften beschäftigen sich mit dem guten Ton. Es findet sich allgemach die Neigung, das Fremdländische zurücktreten zu lassen und an dem, was die lieben Landsleute, die Bauern, Studenten, Pfarrer, Schüler und Lumpen in nächster Nähe reden und treiben, teilzunehmen. Dieser demokratische und nationale Zug war von der Komödie und dem Gesellschaftslied, von den Rist und Lauremberg, ausgegangen und selbst dialektische Anklänge wurden versucht. Aber wenngleich der (1656 in der „Lustigen Gesellschaft") einmal gewagte Versuch nicht ohne Nachwirkung blieb, so war diese volkstümliche Regung doch viel zu schwach, um der absterbenden und verkünstelten Prosa neues Leben einzuflößen. Mit besonderer Energie machte sich in Deutschland das Streben nach Kürze, kaum minder stark der überall beobachtete Wunsch nach volkstümlichen und nationalen Stoffen, anders gesagt, nach Darstellung des bürgerlichen und gegenwärtigen Lebens bemerkbar. So drängte alles nach jener Form, die bei

dem Mangel an produktiven Talenten die einzig mögliche war: nach der Zeitung. Glücklicherweise fand sich für diese That der richtige Mann; Thomasius gründete 1688 die erste deutsche Monatsschrift, nach Schiller das „Loswinden eines Mannes von Geist und Kraft aus der Pedanterei des Jahrhunderts". Überraschend war die Teilnahme des größeren Lesepublikums, das den Kreis seiner litterarischen Interessen in der letzten Zeit sehr eingeschränkt hatte; dagegen zogen sich die Gelehrten mit Geringschätzung von diesem Streben nach Volkstümlichkeit vollkommen zurück. Für das große Publikum konnte man nun keineswegs umfangreiche wissenschaftliche Untersuchungen brauchen, man verlangte Rasches, Knappes, wie es eben im Wesen der Zeitschrift liegt. Man hörte auf, die dicksten Bücher für die vortrefflichsten zu halten, und die Notwendigkeit, kurz zu schreiben, begann für die ganze Art des Denkens und Darstellens den Ausschlag zu geben. Neben dem Inhalt gewann auch die Form ihre Bedeutung, sie war es, die das gelockerte Band zwischen Autor und Lesern wieder straffer zog. Die Tendenz dieser Wochenschriften war zunächst eine kritische, die ersten Produkte der wiedererwachten deutschen Prosa waren kritischer Natur, die litterarisch-theoretische Prosa des 18. Jahrhunderts beruhte vollständig auf den Wochenschriften. Aber neben der negativen kritischen vertraten die Zeitschriften auch eine positive, die moralische Tendenz. Freilich konnte in Deutschland weder die Kritik, noch die moralische Betrachtung sich so frei auf das öffentliche Leben erstrecken, wie in England. Man mußte sich auf das litterarische und geistige Leben, auf Betrachtungen allgemeiner Art beschränken. Es fehlte bei uns neben der Freiheit der Meinungsäußerung vor allem der große politische Wechsel, der weiten Kreisen brennendes Interesse an der Öffentlichkeit einflößte. Gleich die erste moralische Wochenschrift von Belang, Bodmers und Breitingers „Diskurse der Malern" (1721) bekennen in ihrer Widmung an den Spectator, daß sie alles Wesentliche und vielleicht alles, was ihnen zur Auszeichnung gereicht, dem englischen Muster verdanken. In ihrem Programm findet sich ein für die realistische und volkstümliche Darstellungsweise, die nun anhebt, sehr wichtiger Passus: der Mensch soll das Thema ihrer Abhandlung geben, der Mensch mit all seinen „Passionen, Capricen, Lastern, Fehlern, Tugenden, Wissenschaften, seiner Thorheit, seinem Elend, seiner Glückseligkeit, seinem Leben

und Tod“. Dies bedeutet nichts weniger, als die Lossagung von den überlebensgroßen Menschen und Thaten der heroisch-galanten Bücher. Was in den einzelnen Diskursen zur Erörterung kommt, das deckt sich in der That mit dem Inbegriff des menschlichen Lebens und Strebens. Die höchsten menschlichen Fragen, wie über die Glückseligkeit, die Offenbarung, Untersuchungen über die Freundschaft, die Todesfurcht, dazu Betrachtungen über die Gebräuche des Alltagslebens, wie Tabakrauchen und Kartenspiel, Kleidung und Haushaltung, einzelne litterarische Exkurse, das alles zusammengenommen bildete den Stoff für die Diskurse der Maler. In der Form findet sich eine lebhafte Anlehnung an den Spectator: die Diskurse, die zum Teil wirklich aus Unterredungen hervorgingen, spielen sich vorgeblich zwischen einer Malergesellschaft (aus dem englischen Klub entstanden) ab, der Rubens, Dürer, Raffael, Caracci als Mitglieder angehören. In den Spuren der Maler wandern die Wochenschriften rüstig vorwärts. Der Hamburger „Patriot“, 1724, der die Maler fast unmittelbar ablöst, legt ganz besonderen Wert auf eine Erbreitung der Wirksamkeit: er will die Menschen aller Stände von allen Seiten betrachten und legt weniger Gewicht auf die Lösung höherer Fragen, als auf die Erörterung von Materien aus dem Alltagsleben: Kinderzucht, Luxus. Die Mitarbeiter sollen den Menschen kennen und nichts Menschliches soll ihrer Thätigkeit fremd bleiben. Der „Patriot“ sucht auch dadurch seine Popularität zu vermehren, daß er sich herbeiläßt, seine Leser zu unterhalten. Ganz wie der Spectator benutzt er beliebte Formen, wie die von Montesquieus „lettres“, schützt Reisen in ferne Erdteile vor, verwendet eingeschickte Briefe und enthält selbst Anklänge an kleine Erzählungen, für die er gleichfalls den „Character“ des „Tatler“ und der Engländer überhaupt verwendet (ohne daß man mit Hettner an La Bruyère zu denken brauchte). Für die Volkstümlichkeit setzte sich Gottsched in den „vernünftigen Tadlerinnen“ 1725 mit so viel Starrsinn ein, daß seine Zeitschrift einen fast hausbackenen Charakter bekam und sich mit wenig mehr als mit Erziehung, Ammen, Tanz, Mode, Schneiderei beschäftigte. Das wäre an sich nicht das Schädlichste gewesen; aber der launenhafte Diktator leitete die Wochenschriften in Bahnen, die für die deutsche Prosa auf vierzig Jahre verhängnisvoll wurden. Zum litterarischen Produzieren nicht befähigt, segelte er nunmehr in kritischem Fahr-

wasser und nahm eine zahllose Flotte ins Schlepptau. Bis in die Tage Wielands kam die deutsche Prosa aus dem Theorisieren, aus der litterarischen Kampfstellung nicht mehr heraus. Daran änderte auch das Jahr 1746 und die Gründung der „Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes“ nur sehr wenig. Ganz aus dieser kritischen Thätigkeit wuchs Liskow mit seinen Satiren hervor, der recht im Geiste litterarischer Polemik sich nun an einzelnen Persönlichkeiten und ganzen Ständen rieb, und völlig aus den englischen Wochenschriften der zurückhaltende Rabener, der als erster in Deutschland ehrgeizige Kandidaten, alte Jungfern und junge Witwen, Dorfjunker, Hofmeister und Richter als „Characters“ auffaßte und darstellte.

So regte es sich denn allenthalben nach einer volkstümlichen deutschen Prosa, einer Prosa, die sich in kurzer, knapper Form mit den Ereignissen des täglichen Lebens beschäftigen sollte. Aber noch war der Moses nicht erschienen, der aus dem allenthalben starrenden Felsen der überkommenen Form eine sprudelnde Ader lebendiger Dichtung zu schlagen berufen war. Das Bedürfnis nach einer belletristischen Prosalitteratur, das gewöhnliche Lesebedürfnis überhaupt, mußte sich, soweit es vorhanden war, mit zweierlei begnügen: mit den Resten der alten Prosa und mit Übersetzungen aus fremden Litteraturen. Zur alten Prosa zählen in erster Reihe die Robinsonaden. Schon seit Happels Mandorell, besonders seit der Weltflucht des Simplicissimus und dem schier beispiellosen Erfolg des Defoe war in Deutschland die Sehnsucht nach einem glücklicheren Irgendwo nicht mehr zur Ruhe gekommen. Die politischen Zustände, das Elend des dreißigjährigen Krieges, das Treiben an den deutschen Höfen, das an Ludwig XIV. erinnern sollte, nicht minder die pietistischen und separatistischen Bestrebungen der Herrenhuter und ähnlicher Gesellschaften, das alles erzeugte den brennenden Wunsch nach einem Lande, wo sich's besser und freier leben ließ, wo man gewisse Ideale verwirklichen konnte. Ein halbes Hundert von deutschen Robinsonaden weist die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, die entferntesten und nicht selten widerwärtigsten Stoffe segeln unter dieser beliebten Fahne. Selbst Gottsched sieht sich genötigt, Gullivers Reisen zu empfehlen, und die „Diskurse“ kennen neben dem Spectator und dem Robinson Crusoe kein empfehlenswertes Buch. Eine der Schwanksammlungen, die sich

am längsten im 18. Jahrhundert hielt, die Übersetzung des italienischen „Peregrinaggio“, die schon 1583 ins Deutsche übertragen worden war, gab sich in ihrer Neubearbeitung vom Jahr 1723 den Beinamen „Persianischer Robinson“, so wenig die Reisen der Söhne Giaffers mit wirklichen Robinsonaden zusammenhingen. Man hat sich in der letzten Zeit viel mit dem gediegensten und gelesensten Werk dieser Robinsonaden beschäftigt, mit der „Geschichte der Insel Felsenburg“ (1731), die Goethe und K. Ph. Moritz unter ihrer Jugendlektüre anführen, und mit ihrem Verfasser J. G. Schnabel, dessen Lebensumstände sich allmählich aufzuhellen beginnen. Aber so hoch man dieses Werk zu schätzen geneigt ist, so daß Hettner die Vergessenheit, in die das Buch geraten, damit entschuldigt, es wüßten und empfänden so wenige Menschen, was Poesie ist, so eingehend man die „Insel Felsenburg“ auf ihren allgemein kulturellen, wie auf den spezifisch biographischen Gehalt geprüft, so richtig man dieses Buch mit den spanischen Aventuriers in Zusammenhang gebracht hat, so wenig hat man die einzelnen Erzählungen, die das Werk bilden (Koberstein nennt sie die ältesten novellenartigen deutschen Erzählungen) nach der Provenienz ihrer Motive gewürdigt, und nur von einer Seite (Erich Schmidt) wurde sehr zutreffend bemerkt, der Verfasser habe die Geschichten spanischer Konquistadoren gekannt. Thatsächlich finden sich in Fülle Motive aus den spanischen Novelas, wie wir sie im ersten Kapitel nachzuweisen suchten, die zum Teil auch dem Schelmenroman und Defoe angehören. Zu wiederholten Malen findet sich die von den Spaniern und ihren Nachahmern so oft verwertete Gestalt von der untreuen Braut, die ihren Bräutigam mit der Frucht eines anderen Verhältnisses überrascht: dies geschieht dem Wundarzt Kramer, dem Posamentierer Harkert dreimal (mit Einschluß seiner Schwester), dem Kapitän Horn. Wir treffen die abscheuliche Frau, wie sie die Spanier mit so viel Naivetät malten, in verschiedenen Gestalten: den alten Albert Julius wollte in seinen Kinderjahren seine Pflegemutter töten, weil er entdeckte, wie sie ihren Gatten unausgesetzt betrog; ein noch unglücklicherer Gatte war van Steen, dessen Frau schließlich als Dirne entlarvt wurde, während die Stiefmutter des Kapitän Horn infolge ihres schändlichen Lebens von ihrem Gatten getötet wurde und eine vornehme Dame im Einverständnis mit dem Gatten die Geliebte von Horns Gebieter war. Die Damen sind ebenso rasch

fertig mit der Waffe, wie die Spanierinnen: die Mutter der Frau v. Barley ermordet ohne Gewissensbiß und straflos die Geliebte ihres Gatten im Bette, während die Prinzessin Mirzamanda den Mann, der sie bedrängt, mit dem Dolch niedersticht. Noch eine Reihe spanischer Motive ist nachweisbar: Der Müller Krätzer ist der richtige Landstörtzer, der alles Mögliche erlebte, auch einen Vatermord auf dem Gewissen hat, Mitglied einer organisierten Gaunerbände -war. (Cervantes), schließlich aber doch zum Guten bekehrt wurde. Zu derselben Familie gehört der Drechsler Herrlich und der junge Peter Morgenthal, der einige Zeit unter den Räubern lebte (Defoe), und der Kapitän Horn, der, wie Gil Blas, als Kammerdiener sich nützlich machte. Spanischer Provenienz ist ferner der Vater der Mirzamanda, der seiner eigenen Tochter unsittliche Anträge macht, die Erwähnung der Zigeuner und manches minder Überzeugende. Auf Kenntnis der englischen Litteratur außer Defoe lassen verschiedene andere Züge schließen: die ehrlichen guten Wilden, gegen die sich die europäischen Eroberer mit ihrer Grausamkeit versündigen („Rousseauisch vor Rousseau"), scheinen bei Defoe nicht genugsam belegt und lassen fast eine Bekanntschaft mit dem Oronooko der Aphra Behn vermuten. Gestalten wie der verrückte Kantor in der Erzählung Litzbergs oder der lächerliche gelehrte Pedant Bambo in der Lebensgeschichte des Kapitän Horn erinnern stark an die von Steele gemalten Typen. Dazu kommt nun noch die farbige Schilderung sozialer Erscheinungen, wie die in der Geschichte des Magister Schmelzer mit großer plastischer Kraft und ansehnlicher Energie der Gesinnung gelieferte Schilderung der Jesuiten und ihrer Greuel, dann der streng protestantische Standpunkt, die intimen Bilder aus dem Leben des deutschen Mittelstandes, wie sie das ganze 17. Jahrhundert nicht oft sah, die Verfassung von Felsenburg, die sich so lebendig in die Träume gewisser deutscher Gesellschaften einfügte, das ganze kulturell so bedeutende Milieu, das dem Buche den Ehrennamen von „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" eintrug. Aus all dem ergiebt sich eins: dieser letzte unter den deutschen geographischen und Abenteurerromanen stimmt nur noch der gedehnten Form und dem Äußeren nach mit seinen Vorgängern im 17. Jahrhundert überein. Innerlich besteht er im wesentlichen aus jenen Elementen, die die neue Prosa ausmachen: er ist national und volkstümlich in seiner Tendenz, er stützt sich

auf die neue spanische und englische Prosa in seinen Motiven. In die alten Schläuche war sonach neuer Wein gegossen worden.

Das Bedürfnis nach Kürze war in der Insel Felsenburg unberücksichtigt geblieben. Man griff also vorläufig zur Übersetzung kleiner Prosastücke aus fremden Litteraturen und überschwemmte bald den Markt mit einer Reihe von Sammlungen, die bisher ungekannte Gattungen in Deutschland einführten, selbstverständlich ohne irgend eine Quelle zu nennen oder die Abhängigkeit von einem fremden Original irgendwie ersichtlich zu machen. Einige dieser Sammlungen müssen hier exempli causa Erwähnung finden, vor allen eine der frühesten, langlebigsten und umfangreichsten, die „Abendstunden“, die von 1760 an bei Korn in Breslau erschienen und mit Einschluß ihrer Fortsetzung der „Neuen Abendstunden“ in 18 Jahren drei Auflagen (zu 27 Teilen) erlebten. Kotzebue nennt die „Abendstunden“ seine erste Lektüre und scheute sich nicht, was er dort ohne Quellenangabe fand, auch für seinen Teil nachzudrucken. In den Abendstunden findet man französische Feenmärchen der Madame Fagnan, Madame l'Evecque, des Moncrif, Caylus, Jean du Castre, de la Porte, Comte de Tessin, höchst unverfrorene und unverständliche Auszüge aus den „Quatre Facardins“ und der „Alboflede“ Hamiltons, ferner moralische Erzählungen Marmontels und Arnauds, ironische Feengeschichten des Cazotte, eine scheinheilige Allegorie des Voisenon, eine verkürzte Wiedergabe der „Princesse de Clèves“ von der La Fayette, eine Zaubergeschichte des Engländers Hawkesworth, eine unglaublich verwässerte Nacherzählung von Romeo und Julia aus dem Französischen; dazu kommt nun eine wahre Überfülle von getrennten Liebespaaren und hartherzigen Eltern, beklagenswerten Irrtümern und Mißverständnissen, die das Glück eines Ehepaares stören, listigen und glücklichen Liebhabern, klugen Frauen, abenteuer- und schicksalsreichen Jünglingen und Mädchen, schlauen Betrügern, verkleideten Mädchen, verleumdeten Tugendhelden und bestraften Sündern, Entführungen mit Mord und Totschlag — also Elemente der französischen Contes moraux, wie wir sie kennen lernen werden, und der spanischen „Novelas“. Ferner findet sich ab und zu eine Robinsonade, Schwänke aller Art, harmlose und schmutzige, Anekdoten, wie sie den meisten dieser Sammlungen gemeinsam sind, witzige Aussprüche und Handlungen, wie sie das 17. Jahrhundert zu erzählen liebte,

lung von Familienbriefen, wie sie damals so beliebt waren, zu liefern. Anschmiegsam wie er war, kam Richardson dem Geschmack des Publikums ganz entgegen: die beliebte Briefform machte er für die mißvergnügten Theaterbesucher durch viele Äußerlichkeiten (wie ein förmliches Personenverzeichnis) noch handlicher und füllte sie mit einem Inhalt aus, der seit den Wochenschriften, oder eigentlich seit Greene und Nash, in der Luft lag. Er trat für Religion, Moral und Tugend ein, kämpfte gegen Prunk und Leichtsinn, und so schuf der beispiellose Erfolg der „Pamela“ (1740) eine Prosagattung, die sich so lange vorbereitet hatte und für den Rest des Jahrhunderts eine unwiderstehliche Ausbreitung annahm: die moralische Erzählung.

---

3. Kapitel.

Deutschland. Abfall vom Roman 24. — Sammelbücher des 17. Jahrhunderts 25. — Schwache volkstümliche Regungen, Hang zur Kürze, Zeitschriften 26. — Der Mensch als litterarischer Stoff 26. — Überwuchern der Kritik 27. — Reste der „alten Prosa“ 28, Die Insel Felsenburg, Spanische Motive in der Insel Felsenburg 29, Englische Motive 30, Volkstümliche Elemente 30. — Übersetzungen, Sammlungen 31. — Neue Typen 32. — Die Characters und anderen Formen der englischen Wochenschriften bei den Popularphilosophen 32. — Entwicklung des Characters durch Wieland, Wezel, Lenz, Merck 33. — Sturz 34.

Am Ende des 17. und zu Beginn unseres Jahrhunderts können wir in unserer deutschen Litteratur verwandte Vorgänge wie in England und Frankreich beobachten, verwandt in wörtlichem Sinn, weil unserer Litteratur eine selbständige Entwicklung nicht gegönnt war. Wie in Frankreich, mochte man auch in Deutschland den Druck der endlosen Hof-, Ritter- und Schäferromane nicht länger ertragen; die d'Urfé, Scudery und Genossen waren durch die Bearbeitungen der Zesen, Anton Ulrich u. s. w. nicht schmackhafter geworden, der unleidliche Wirrwarr von Abenteuern, Verwechslungen und Gefahren mußte endlich selbst den Lesern des 17. Jahrhunderts ungenießbar werden, zumal wenn durch die fremde Inokulierung vom Eigenbau Früchte wie die asiatische Banise gezogen wurden. Mit einemmal geriet alles, was sich Roman nannte, in Verruf, auch wenn es mit der heroisch-galanten Richtung nur die Ausdehnung gemein hatte und, wie der Simplicissimus, ganz gegensätzliche Strömungen, die volkstümlichen Spaniens und Frankreichs,

vertrat, wie Weise volkstümliche Anregungen bot oder wie der prächtige Schelmuffsky den Schalk in beiden Augen hatte. Kürze sollte mit einemmal die Seele der Prosa werden. Im 17. Jahrhundert und bis ins 18. hinein war niemand da, der dem neuen Bedürfnis hätte künstlerisch gerecht werden können. An die Stelle selbständiger Erzeugnisse trat sonach — noch in der Blütezeit der galanten Romane — die Fülle jener Bücher, die, ein einziges großes Plagiat, eins dem anderen jene Nachrichten und Erdichtungen entnahmen, die für einen großen Kreis Interesse zu haben schienen. Anfangs suchte man der Aramena und Sophonisbe durch Mitteilung der fabelhaftesten Naturerscheinungen, der schrecklichsten Mißgeburten und der unerhörtesten Heldenthaten nahe zu kommen; wie in England legte man auf die angebliche Wahrheit des Erzählten sehr viel Wert. Naturgemäß machen sich bei der schwer bestimmbaren Provenienz dieser Sammlungen die besonderen Stoffkreise der einzelnen Länder bemerkbar, so die spanischen Liebe-, Ehebruchs- und Verbrechergeschichten, allerdings ohne eine Spur spanischer Darstellung, sondern als kurze Histörchen, die von Betrachtungen und Erwägungen aller Art umrahmt sind. Bald spalten sich diese Bücher nach bestimmten Absichten und Leserkreisen: die einen bringen gelehrte Nachrichten, die anderen vergnügen sich an witzigen Betrachtungen, die dritten berichten Neuigkeiten, die vierten ergötzen sich an schmutzigen und lüsternen Schwänken, die fünften beschäftigen sich mit dem guten Ton. Es findet sich allgemach die Neigung, das Fremdländische zurücktreten zu lassen und an dem, was die lieben Landsleute, die Bauern, Studenten, Pfarrer, Schüler und Lumpen in nächster Nähe reden und treiben, teilzunehmen. Dieser demokratische und nationale Zug war von der Komödie und dem Gesellschaftslied, von den Rist und Lauremberg, ausgegangen und selbst dialektische Anklänge wurden versucht. Aber wenngleich der (1656 in der „Lustigen Gesellschaft") einmal gewagte Versuch nicht ohne Nachwirkung blieb, so war diese volkstümliche Regung doch viel zu schwach, um der absterbenden und verkünstelten Prosa neues Leben einzuflößen. Mit besonderer Energie machte sich in Deutschland das Streben nach Kürze, kaum minder stark der überall beobachtete Wunsch nach volkstümlichen und nationalen Stoffen, anders gesagt, nach Darstellung des bürgerlichen und gegenwärtigen Lebens bemerkbar. So drängte alles nach jener Form, die bei

dem Mangel an produktiven Talenten die einzig mögliche war: nach der Zeitung. Glücklicherweise fand sich für diese That der richtige Mann; Thomasius gründete 1688 die erste deutsche Monatsschrift, nach Schiller das „Loswinden eines Mannes von Geist und Kraft aus der Pedanterei des Jahrhunderts". Überraschend war die Teilnahme des größeren Lesepublikums, das den Kreis seiner litterarischen Interessen in der letzten Zeit sehr eingeschränkt hatte; dagegen zogen sich die Gelehrten mit Geringschätzung von diesem Streben nach Volkstümlichkeit vollkommen zurück. Für das große Publikum konnte man nun keineswegs umfangreiche wissenschaftliche Untersuchungen brauchen, man verlangte Rasches, Knappes, wie es eben im Wesen der Zeitschrift liegt. Man hörte auf, die dicksten Bücher für die vortrefflichsten zu halten, und die Notwendigkeit, kurz zu schreiben, begann für die ganze Art des Denkens und Darstellens den Ausschlag zu geben. Neben dem Inhalt gewann auch die Form ihre Bedeutung, sie war es, die das gelockerte Band zwischen Autor und Lesern wieder straffer zog. Die Tendenz dieser Wochenschriften war zunächst eine kritische, die ersten Produkte der wiedererwachten deutschen Prosa waren kritischer Natur, die litterarisch-theoretische Prosa des 18. Jahrhunderts beruhte vollständig auf den Wochenschriften. Aber neben der negativen kritischen vertraten die Zeitschriften auch eine positive, die moralische Tendenz. Freilich konnte in Deutschland weder die Kritik, noch die moralische Betrachtung sich so frei auf das öffentliche Leben erstrecken, wie in England. Man mußte sich auf das litterarische und geistige Leben, auf Betrachtungen allgemeiner Art beschränken. Es fehlte bei uns neben der Freiheit der Meinungsäußerung vor allem der große politische Wechsel, der weiten Kreisen brennendes Interesse an der Öffentlichkeit einflößte. Gleich die erste moralische Wochenschrift von Belang, Bodmers und Breitingers „Diskurse der Malern" (1721) bekennen in ihrer Widmung an den Spectator, daß sie alles Wesentliche und vielleicht alles, was ihnen zur Auszeichnung gereicht, dem englischen Muster verdanken. In ihrem Programm findet sich ein für die realistische und volkstümliche Darstellungsweise, die nun anhebt, sehr wichtiger Passus: der Mensch soll das Thema ihrer Abhandlung geben, der Mensch mit all seinen „Passionen, Capricen, Lastern, Fehlern, Tugenden, Wissenschaften, seiner Thorheit, seinem Elend, seiner Glückseligkeit, seinem Leben

und Tod". Dies bedeutet nichts weniger, als die Lossagung von den überlebensgroßen Menschen und Thaten der heroisch-galanten Bücher. Was in den einzelnen Diskursen zur Erörterung kommt, das deckt sich in der That mit dem Inbegriff des menschlichen Lebens und Strebens. Die höchsten menschlichen Fragen, wie über die Glückseligkeit, die Offenbarung, Untersuchungen über die Freundschaft, die Todesfurcht, dazu Betrachtungen über die Gebräuche des Alltagslebens, wie Tabakrauchen und Kartenspiel, Kleidung und Haushaltung, einzelne litterarische Exkurse, das alles zusammengenommen bildete den Stoff für die Diskurse der Maler. In der Form findet sich eine lebhafte Anlehnung an den Spectator: die Diskurse, die zum Teil wirklich aus Unterredungen hervorgingen, spielen sich vorgeblich zwischen einer Malergesellschaft (aus dem englischen Klub entstanden) ab, der Rubens, Dürer, Raffael, Caracci als Mitglieder angehören. In den Spuren der Maler wandern die Wochenschriften rüstig vorwärts. Der Hamburger „Patriot", 1724, der die Maler fast unmittelbar ablöst, legt ganz besonderen Wert auf eine Erbreitung der Wirksamkeit: er will die Menschen aller Stände von allen Seiten betrachten und legt weniger Gewicht auf die Lösung höherer Fragen, als auf die Erörterung von Materien aus dem Alltagsleben: Kinderzucht, Luxus. Die Mitarbeiter sollen den Menschen kennen und nichts Menschliches soll ihrer Thätigkeit fremd bleiben. Der „Patriot" sucht auch dadurch seine Popularität zu vermehren, daß er sich herbeiläßt, seine Leser zu unterhalten. Ganz wie der Spectator benutzt er beliebte Formen, wie die von Montesquieus „lettres", schützt Reisen in ferne Erdteile vor, verwendet eingeschickte Briefe und enthält selbst Anklänge an kleine Erzählungen, für die er gleichfalls den „Character" des „Tatler" und der Engländer überhaupt verwendet (ohne daß man mit Hettner an La Bruyère zu denken brauchte). Für die Volkstümlichkeit setzte sich Gottsched in den „vernünftigen Tadlerinnen" 1725 mit so viel Starrsinn ein, daß seine Zeitschrift einen fast hausbackenen Charakter bekam und sich mit wenig mehr als mit Erziehung, Ammen, Tanz, Mode, Schneiderei beschäftigte. Das wäre an sich nicht das Schädlichste gewesen; aber der launenhafte Diktator leitete die Wochenschriften in Bahnen, die für die deutsche Prosa auf vierzig Jahre verhängnisvoll wurden. Zum litterarischen Produzieren nicht befähigt, segelte er nunmehr in kritischem Fahr-

verfagte. Die kleine Skizze — in der englischen Dialog-Form abgefaßt — ist mit äußerst glücklicher Charakteristik des etwas beschränkten Ehemannes und der listigen, gefälligen kleinen Frau gegeben und vermeidet, trotz der angehängten scherzhaften Kontroverse über die Frauenherrschaft, jede aufdringliche Moral, alles Theoretisieren und jedweden Kanzelton. Sturz hat den „Character" erst zur Kunstform geprägt, er gab „eins der frühesten Muster leichter und eleganter Prosa". Alles Lob, das ihm, den man als den werdenden besten Schriftsteller Deutschlands betrachtete, so verschwenderisch gezollt wurde, ist gewiß verdient. Aber er blieb ohne Jünger und Nachahmer. Man konnte und wollte in Deutschland die fingerdick aufgetragene Moral der englischen Romane Richardsons und seiner Schüler nicht missen, und von einem wirklichen Aufschwung der kleinen Erzählung konnte erst gesprochen werden, als die Contes moraux der Franzosen als leicht zu kopierendes Modell von allen Seiten eindrangen.

II. Abschnitt. Das Übernatürliche.

1. Kapitel.

Das Feenmärchen in Frankreich. Entstehung 37. — Perrault 38. – Feerie. Mademoiselle Lhéritier 43. Madame de Murat 44. Mad. d'Aulnoy 45. Mad. d'Auneuil 47. Mademoiselle de la Force 48. de Preschac 48. — Orientalische Geschichten. Übersetzungen. Petis de la Croix 49. — Galland 50. — Nachahmer. Gueulette 50. Voyages de Zulima 53. Les aventures d'Abdalla 53. Madame Levesque 54. — Moralisten und Satiriker. Hamilton 54. La belle et la bête 56. Madame de Lubert 56. Beauchamps 56. Pajon 57. de la Porte 58. — Überwuchern dieser Tendenzen 58. Rousseau 58. — Religiöse und pädagogische Tendenzen 59. Caylus 59. Mad. de Beaumont 61. Madem. de Lussan 62. Moncrif 62. Coypel 62. Morell. Der christliche Standpunkt 63. Ende der Contes de fées 64.

Die französischen Romantiker, die von den spanischen Realisten so schwer geschädigt waren, gaben sich nicht so schnell geschlagen. Der beklommene Zustand Frankreichs nach der Rücknahme des Edik- tes von Nantes 1685 ließ eine Litteratur sehr erwünscht erscheinen, die sich möglichst von den Strömungen des Tages fern hielt, und mit der man weniger Gefahr lief, an höchster Stelle Anstoß zu er- regen. Die Hofpädagogen, die mit der Erneuerung der gelehrten Romane wenig Glück gehabt hatten, suchten und fanden ein neues Feld für ihre Thätigkeit in usum Delphini oder wohl auch in usum Regis. Die pädagogische Beschäftigung der Maintenon, die mit- unter schon etwas frömmelnden Neigungen des Sonnenkönigs, das den Hof beherrschende, noch vom Geiste der Rambouillets durch- wehte weibliche Koteriewesen, die Neigung aristokratischer Damen zur Schriftstellerei, das arbeitete alles unverkennbar nach einer Rich- tung hin, die alles irgend Verfängliche in der Politik, im Leben, in der Liebe vermied und ohne den Zusammenhang mit dem Volks- tum aufzugeben, doch mehr Farbe und Anregung als das Alltags- leben bot und geeignet war, Kindern eine belehrende Unterhaltung zu gewähren und Erwachsene höherer Kreise zu zerstreuen. Alles Schwerfällige, Langatmige sollte vermieden, die übermäßige Locker-

keit des Lafontaine nicht nachgeahmt werden. Man behalf sich vorläufig mit Übersetzung des Boccaccio, Straparola, Basile, Ariost, den Cent nouvelles, den Erzählungen der Königin von Navarra, mit Rabelais und vor allem mit Lafontaine und seinen Nachtretern. Doch blieben die wesentlichsten Bedingungen, die man eingehalten wissen wollte, unerfüllt, bis an die Spitze dieser „Neuerer" — wenn man sie nicht Reaktionäre nennen will, mit Glück und Energie Charles Perrault (geb. 1628) sich stellte, der als Assistent des vielgehaßten Colbert, als Akademiker, als Lobredner des Siècle de Louis le Grand, das er jedem anderen Zeitalter kühn an die Seite stellte, ganz die Persönlichkeit war, um in der Gesellschaft eine neue Strömung populär zu machen. In der Sammlung Moëtjens in Amsterdam ließ er 1696 die ersten Feenmärchen erscheinen, die ein Jahr später als Histoires ou contes du temps passé gesammelt wurden und als Nebentitel die unsterblich gewordene Devise „Contes de ma mère l'oye" trugen.

Die Feengeschichten sind nichts Neues für Frankreich. Ohne uns an den wiederholten und nicht recht geglückten Untersuchungen über die mythologische Abkunft der Feen zu beteiligen, genügt es, auf die Ritterromane des 13. und 14. Jahrhunderts, auf Lancelot du Lac, auf den Roman de Melusine des Jean d'Arras hinzuweisen, um zu erkennen, daß die Feerie schon seit Jahrhunderten in Frankreich heimisch war und daß — wie wir nachweisen werden — einzelne Motive der Feenmärchen bis in jene Epoche zurückgehen. Wesentlicher ist es, daß zu den am Hofe meist gelesenen Büchern zu Beginn der neuen romantischen Renaissance Straparolas Notti piacevoli (1650) gehörten, wahre Fundgruben für das Feenmärchen und das „Pentamerone" des Giambattista Basile (1637), das vielen Märchen direkt als Quelle diente. Schon im 16. Jahrhundert gab es französische Märchenerzähler oder Aufzeichner von Volksmärchen, von denen zwei, Bonaventure des Périers und Noël du Fail, vor Perrault die „Eselshaut" behandelten. Die Erzähler fanden ihr Publikum. Voltaire gedenkt der glücklichen Zeiten, wo überall hilfreiche Dämonen und Hausgeisterchen gespukt hätten, wo selbst in Schlössern Vater, Oheim, Mutter und Tochter vor einem tüchtigen Kaminfeuer den Zaubermärchen lauschten; Ludwig XIV wurde in seiner Kindheit mit Ammenmärchen aufgezogen, Lafontaine gedenkt des angenehmen Gruselns, das ihn bei der Erzählung von

Peau d'âne befallen habe, und die viel gelesene Bibliothèque bleue trug dazu bei, daß die Erinnerung an die alte Romantik der schönen Magelone, des Fortunatus, Roberts des Teufels, der Heymonskinder nicht verblaßte. David Sahid von Ispahan gab 1644 eine Sammlung indischer Fabeln heraus, „Livre des lumières ou la conduite des rois, composé par le sage Pitpay", das Huet zu seiner berühmten Entdeckung von der indischen Genesis der bekanntesten Fabeln und Märchen anregte. Daß den Bossuets und Fenelons, den aristokratisch-litterarischen Salons der Mesdames de Murat, d'Aulnoy, de Lambert, die zum Teil unter Fontenelles Protektion standen, der le Camus, d'Epernon, der Mademoiselle Lhéritier, Perraults Rivalin, und all der anderen adeligen Damen bis hinauf zu Mademoiselle Elisabeth Charlotte d'Orleans, daß all diesen Kreisen das Wiederaufleben der Feenmärchen nur sehr willkommen sein konnte, wurde schon vorhin angedeutet. Was uns die Contes de ma mère l'oye (Königin Gansfuß nach den gelehrten Untersuchungen Lefèvres) an Märchen in Prosa bieten, sind unsere deutschen Kindermärchen Dornröschen, Rotkäppchen, Blaubart, der gestiefelte Kater, Aschenbrödel, Däumling, dann die Geschichte von Riquet à la Houppe und das Märchen „Die Feen", das ein Motiv aus Grimms „Drei Männlein im Walde" behandelt. (Die Verserzählungen von Griseldis, der Eselshaut [Allerleirauh] und den drei Wünschen [der Arme und der Reiche] lassen wir außerhalb der Betrachtung.) Wir besitzen ausgezeichnete Untersuchungen über die Verbreitung der Perraultschen Stoffe, über die mythischen und allegorischen Elemente der einzelnen Märchen. Das Ergebnis dieser Untersuchungen ist, daß Perrault mit größter Wahrscheinlichkeit keinen seiner Vorgänger benutzte, auch den für ihn so bequemen Straparola nicht. Vielmehr schöpfte er direkt aus der Überlieferung im Volke, wie sie von den Ammen den Kindern (Louis XIV., Lafontaine), und von diesen weitererzählt wurden. Zum Zeichen dessen nennt Perrault seinen zehnjährigen Sohn, Perrault d'Armancour, als Verfasser des Buches (die Ausgabe von 1696 bringt das Privileg des Königs, gerichtet an Sieur P. Darmancour, die von 1697 giebt als Autor le fils de M. Perraut [so!] von der Academie française an), gleichsam um ihn als die Quelle zu bezeichnen, der er die Erzählungen der Königin Gansfuß zu danken hat. Seine Art zu erzählen entspricht denn auch vollständig der Absicht, pädagogisch einzuwirken. „Le

petit chaperon rouge“ stimmt fast wörtlich mit Grimm (Nr. 26) überein (nur die köstlichen Ermahnungen der Mutter an das Rotkäppchen fehlen): aber diese Gleichheit geht nur bis zum Augenblick, da Rotkäppchen verschlungen wird. „Ce méchant Loup se jetta sur le petit Chaperon rouge et le mangea.“ Damit ist die Sache aus und das leichtgläubige Rotkäppchen ist hart gestraft. In einem Verschen wird die Moral gepredigt. Junge Leute, besonders junge Mädchen, sollen nicht auf jedermann hören. Es giebt verschiedene Wölfe — qui ne sait que ces loups doucereux, de tous les loups sont les plus dangereux? „La barbe bleue“ ist die ernste und schreckliche Geschichte vom „Blaubart“, dessen Opfer noch eben durch den Beistand der Brüder vom Tod gerettet wird, wie wir sie aus der Erzählung des Kalenders in „Tausend und eine Nacht“ kennen, und nicht etwa die phantastische, derb humoristische Geschichte vom „Fitchers Vogel“, die Grimm (Nr. 46) berichtet. Die Moral besagt, Neugier macht oft Verlegenheiten, und gleich darauf folgt eine andere, die die Kinder beruhigt und den Großen Spaß macht: Heutzutage sind die Männer aller Bartfarben ganz anders, sie halten ihrer Frau das Garn, und es ist schwer zu sagen, wer von beiden der Herr ist. „La belle au bois dormant“ stimmt, mit Vermeidung jedes humoristischen Anklanges, mit unserem Dornröschen (Grimm Nr. 50) überein; doch ist in Anlehnung an Basile eine Fortsetzung dazu gedichtet, die Lefèvre symbolisch als die Rückkehr des Winters deutet, sobald der Sonnenprinz scheidet. Diese Fortsetzung enthält eine Reihe von Motiven, die wir aus deutschen Märchen kennen: die böse Schwiegermutter, die diesmal auch noch eine „Ogresse“ ist, will in der Abwesenheit des jungen Königs Dornröschen mit ihren zwei Kindern schlachten lassen, um sie zu essen, der Koch erbarmt sich aber, setzt der Alten Wildbret vor und versteckt jene. Sie sollen nun, als die Ogresse dahinter kommt, in ein Faß mit Schlangen und Ottern gestürzt werden, doch kommt der junge König zurück, und die böse Schwiegermutter stürzt sich nun selbst in das Faß, das für ihre Opfer bestimmt war. Die Moral spricht sich ziemlich überraschend gegen übereilte Heiraten aus. „Le chat botté“ entspricht genau unserem gestiefelten Kater; „le petit poucet“ unserem Däumling, doch begnügt sich Däumling nicht mit der listigen Flucht aus dem Haus des Ogres, sondern mit Hilfe der Siebenmeilenstiefel beschwindelt er die Ogresse um ihre

Habe und erwirbt sich mit Hilfe desselben Talismanes durch Botendienste bei der Armee sein Brot. Die Moral von „maître Chat“ ist, daß Fleiß und Geschicklichkeit oft mehr wert sind als Reichtum und ein hübsches Äußere oft einen hohen Stand aufwiegt. „Le petit poucet“ thut dar, daß oft gerade die Kinder, die man zurücksetzt, der ganzen Familie zum Heil gereichen. „Cendrillon“ weist gegenüber Grimms Aschenputtel (Nr. 21) Abweichungen auf: es kommen keine Tauben geflattert, die die guten Erbsen ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen thun, der Baum wirft nicht Gold und Silber über das Aschenbrödel, sondern es wird von einer Pate, der Fee, in gewöhnlicher Weise geschmückt, die bösen Schwestern schneiden sich nicht in den Fuß, um ihn in den ominösen Pantoffel zu zwängen, und dafür picken ihnen die Tauben auch nicht die Augen aus, sondern sie werden von der edlen Cendrillon versorgt. Die Moral meint ziemlich gewöhnlich, daß Schönheit über Schmuck gehe, und nicht unwitzig, daß Paten und Gevattern für die Carriere immer von Vorteil sind. „Les Fées“ behandeln knapp das bekannte, bei Grimm (Nr. 13) etwas ausgedehnter behandelte Motiv von den beiden Stiefschwestern, der guten, der Gold und Perlen, der bösen, der Kröten und Schlangen beim Sprechen aus dem Munde fallen, so daß die böse schließlich von der eigenen Mutter vor die Thüre gewiesen wird. Moral: Geld regiert die Welt und Redlichkeit findet ihren Lohn. „Riquet à la Houppe“ endlich stellt dar, wie ein häßlicher Prinz dank der Gabe einer Fee eine dumme Prinzessin klug zu machen im stande war und wie diese dafür seine Häßlichkeit übersah. Moral: Alles, was man liebt, ist hübsch und klug.

Der gelegentliche Hinweis auf die 120 Jahre jüngeren Grimmschen Kinder- und Hausmärchen, deren Fassung in jedermanns Gedächtnis ist, ließ erkennen, daß Perrault den Volks- und Kinderton recht wohl getroffen hat und darin mit seinen italienischen Vorgängern gar nicht zu vergleichen ist; ja die bekanntesten unserer deutschen Volksmärchen, „der gestiefelte Kater“, „Rotkäppchen“ (Tiecks Bearbeitung), „Blaubart“ in der bekannteren Fassung, die die Grimm weglassen (Anm. zu Nr. 46), „Aschenbrödel“ werden bei uns ganz nach Perrault erzählt. Er enthält sich jeder launigen oder grellen Zugabe, läßt alles würdig und etwas schulmeisterisch vor sich gehen und erlaubt sich höchstens in den „Moralités“ ein kleines Späßchen. Sainte-Beuve sagt ausgezeichnet, Perrault habe

für Kinder geschrieben, die am nächsten Tag schon Rationalisten sein konnten. Die Aufnahme, die Perraults zahmes Wagnis fand, war bei aller günstigen Stimmung und trotz der Erfolge, die mehrere seiner „Contes“ auch auf der Bühne fanden, doch eine sehr geteilte, und jahrhundertelang schwankt sein Charakterbild in der Litteraturgeschichte. Im Lager der Klassicisten entstand lautes Wehklagen. Boileau fragt mit Bezug auf Scarrons Vergil-Travestie händeringend, was man von Vergil dächte, hätte er den Äneas mit Peau d'âne oder den Contes de ma mère l'oye regalieren lassen und aus dem Kreise des ästhetischen Oberpriesters wird Perrault mit der witzigen Flegelei begrüßt:

Perrault nous a donné Peau d'Asne;
Qu'on le loue ou qu'on le condamne,
Pour moi, je dis comme Boileau:
Perrault nous a donné sa peau.

Nach einiger Zeit giebt Perrault nach, er bekennt sich feierlich zu Homer und Vergil und versöhnt sich mit dem „Homeristen“ Despréaux, was neuerlich zu stacheligen Versen Boileaus Gelegenheit giebt. Aber er behielt für alle Zukunft eine große Koterie gegen sich. Man könnte ganze Listen mit jenen füllen, die ihn ignoriert oder geschmäht haben, und auf diesen Listen stünden Namen wie Voltaire, d'Alembert, Diderot, Marmontel, Melchior de Grimm. Erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde Perrault von Collin de Plancy wieder ausgegraben und mußte sich gleich darauf einen heftigen Angriff des gehässigen und unwissenden Walckenaer gefallen lassen, der die Kompetenz seines Urteils durch die gräßliche Etymologie Ogres = Oigours — Huni-Gours = Hongrois gleich ins richtige Licht setzt. Die Romantiker, mit Nodier an der Spitze, ließen aus Haß gegen Boileau den Märchen der Königin Gansfuß eine großartige Renaissance zu teil werden, und Theophile Gautier sagt 1845 sehr hyperbolisch: „Peau d'Ane c'est le chef d'œuvre de l'esprit humain, quelque chose aussi grande dans son genre que l'Iliade et l'Eneide.“ Am treffendsten ist gewiß das Urteil Sainte-Beuves. Für die Bühne wurden mehrere von Perraults Märchen (La belle, le petit Poucet, Riquet) mit viel Erfolg bearbeitet.

Die Thätigkeit des Perrault fand zunächst in den Hofkreisen eifrige Nachahmung und ganz besonders von den schriftstellerisch ver-

anlagten Damen der aristokratischen Salons. Gleichzeitig mit Perrault erschienen die „Oeuvres meslées“ der Mademoiselle Lhéritier, auch unter dem Titel „Bigarrures ingénieuses“. Marie Jeanne Lhéritier de Villandon (1664—1734) ist eine Verwandte des Hauses Perrault. Sie nimmt im Kreise der Scudery eine hervorragende Stellung ein und wendet sich bewußt gegen Boileau auf die Seite der Modernen. Sie sieht in den Feenmärchen eine nationale Renaissance gegenüber den überwuchernden klassicistischen Neigungen, sie schätzt sich glücklich im Gefolge eines lorbeergekrönten Akademikers, der, auf eine Fülle der herrlichsten Werke gestützt, die Mode der „Contes en prose“ eingeführt hat. „L’adroite princesse ou les aventures de Finette“, das zuerst erschienene Märchen der Lhéritier, hat man lange dem Perrault zugeschrieben, ohne den tiefgehenden Abstand beider Autoren zu erkennen. Die „adroite princesse“ hält sich ziemlich genau an ihre geschriebene Quelle, Basiles Pentamerone, von dem Volkston der Überlieferung ist nichts mehr zu bemerken. Dementsprechend arbeitet das Märchen auch mit ungleich drastischeren Mitteln, Zauberei und Feerie tritt stark zurück, ein kluger Mensch spielt die Hauptrolle. Der König, der eine Reise unternehmen muß, schließt seine drei Töchter in einen Turm und giebt ihnen drei gläserne Spindeln, die als Sinnbild ihrer Reinheit bis zu seiner Rückkehr unversehrt bleiben müssen. Dem Prinzen Riche Coutèle gelingt es aber, verkleidet in den Turm zu kommen und Nonchalante und Babilarde zu Fall zu bringen. Die kluge Finette entgeht ihm, versenkt ihn mittels eines beweglichen Bettes in den Kanal, und als er sich ihrer später doch bemächtigt, wirft sie ihn in die Tonne, die für sie bestimmt war, bringt ihm auch die beiden Kinder ihrer Schwestern, so daß er vor Zorn stirbt. Sein Bruder wurde von ihm auf dem Totenbett angewiesen, Finette zu heiraten und in der Brautnacht zu ermorden. Mit List entgeht sie auch dieser Gefahr und lebt glücklich, während sich die beiden geschändeten Schwestern töten. Von den übrigen Märchen der Lhéritier, vereint unter dem Namen „La tour tenebreuse“ (1705), hebe ich zwei hervor. „Ricdin-Ricdon“ ist — kurz gesagt — eine Kombination von Grimms „Drei Spinnerinnen“ (Nr. 14) und „Rumpelstilzchen“ (Nr. 55). Der Königssohn trifft eine wunderschöne Jungfrau, die von ihrer Mutter mißhandelt wird, angeblich weil sie zu viel spinnt. Der Prinz nimmt sie mit an den

Hof, hier soll sie nach Herzenslust spinnen, kommt aber in die größte Verlegenheit, weil sie aus Trägheit niemals spinnen mochte. Da giebt ihr ein Unbekannter eine Wunderspindel; kann sie sie ihm nicht in drei Monaten mit Nennung seines Namens Ricdin-Ricdon zurückgeben, so ist sie ihm auf immer verfallen. Nun wird allerlei Spuk geschildert, durch den das eifersüchtige Hoffräulein Pensée-morne den Prinzen, der längst die Spinnerin Rosanie liebt, für sich zu gewinnen sucht, dann eine Entführung der Rosanie, Rettung durch den Prinzen u. dgl. Der Prinz hört bei einem Abenteuer im Walde das Liedchen des Ricdin, in dem dieser seinen Namen nennt, und erzählt dies gesprächsweise der Rosanie. Nun ist sie gerettet, und da sie sich auch noch als Königstochter entpuppt, heiratet sie der Prinz. „La robe de sincerité“ hat den durch den Conde Lucanor, den Stricker, Andersen und Fulda so populären Stoff von dem Gewebe (Bild), das nur gewissen qualifizierten Personen sichtbar sein soll, zum Thema. Auch hier wird das Gewebe, ein reich gesticktes Gewand, von einem Betrüger, dem Menschenfeind Misander, hergestellt. Nur der soll die reichen Stickereien sehen, in dessen Familie alle Frauen tadellos sind. Der König, der eine erwachsene Schwester und eine überseeische Geliebte hat, wird sehr mißtrauisch. Da ruft ein Bauer: Was hat der König für ein schlechtes Kleid an! Der Bauer hat keine erwachsenen weiblichen Verwandten, nun sieht niemand mehr die Stickerei. Misander soll hingerichtet werden, doch findet er Gnade. Dazwischen laufen die mitunter etwas verwickelten Verhältnisse der verschiedenen Liebespaare, des Misander u. s. w.

Man sieht, der Lhéritier kam es gar nicht mehr auf einen pädagogischen Endzweck an. Dieser Vorwand wurde, wenn auch nicht ausnahmslos, bald fallen gelassen. Die Lust an verwunderlichen Vorgängen, auch wohl an besonderen Menschen ist bei ihr Selbstzweck, und die ganze tolle, phantastische Feerie und Zauberei beginnt mit ihr, nicht mit Perrault, ihr im Grunde nur kurzes Leben. Damen ihres Gesellschaftskreises bilden ihre nächste Nachfolge. Schon 1698 gab es eine ganze Anzahl von „Contes de fées“, darunter von den Gräfinnen Murat, d'Aulnoy, d'Auneuil, Mademoiselle de la Force und dem Sieur de Preschac.

Die Gräfin Henriette Julie de Murat geb. de Castelnau (1670 bis 1716) gehörte dem engeren Kreise der Maintenon an, fiel in

Ungnade, wurde verbannt und vom Herzog von Orleans 1715 zurückgerufen. Sie zeichnete sich nicht durch große Erfindungskraft aus, sondern liebte es, mit uralten Motiven zu arbeiten. Hier finden wir die Feen, die einmal in der Woche Tiergestalt annehmen müssen und jenen ihren Haß oder ihre Liebe zuwenden, die ihnen in diesem Zustand Böses zugefügt oder Gutes gethan haben (Anguillette u. a.), ein Motiv, das sich schon bei Ovid findet und sich im Roman von der schönen Melusine, bei Basile und in ähnlichen Sammlungen immer wiederholt. Wir finden den Ring, der eine Anzahl von Wünschen zuläßt und Talismane verschiedener Art (aus Basile); wir finden die Fee, die für ihre häßliche Tochter auf den schönen Freier Anspruch erhebt (Le parfait amour), und die häßliche alte Fee, die selbst noch die zudringlichsten erotischen Gelüste hegt (Jeune et belle); wir finden endlich die schier unerfüllbaren Bedingungen der Erlösung, die aber dann doch glücklich zu stande gebracht wird (L'heureuse peine). Charakteristisch für die Murat ist ihre Verlegenheit, einen passenden Abschluß zu finden und die Neigung, durch eine mächtige Fee ex machina alles ins gleiche zu bringen (Le parfait amour) oder zu demselben Zweck ein Heer blauer Schmetterlinge in Bewegung zu setzen (Le prince des Feuilles), noch charakteristischer die Ironie der blasierten großen Dame, die sich nicht enthalten kann, darüber zu spötteln, daß es im Feenland Spiegel gegeben haben soll, und die auch einen echt „mondainen" Ausgang nicht immer vermeiden kann. Im „Palais de la vengeance" wird das bekannte Liebespaar des Märchens, das durch allerhand Zauber und Fährlichkeit getrennt wird, endlich von dem neidischen Zauberer gemeinsam in einen Palast verbannt, wo sie in kürzester Zeit einander überdrüssig werden.

Den Typus der beliebten aristokratischen Märchenerzählerin bildet die äußerst fruchtbare Gräfin d'Aulnoy geb. de Barneville (1650—1705), deren Gatte als Held eines Prozesses wegen Majestätsbeleidigung bekannt wurde. Die d'Aulnoy hat keineswegs das Streben, als Vermittlerin von Volksüberlieferungen zu erscheinen, sie ist sehr belesen und begnügt sich damit, Märchen, die sie bei Straparola und anderen gefunden, mit der ihr eigenen Eleganz und blühenden Phantasie zu wiederholen. Es finden sich denn auch die allerbekanntesten Märchenstoffe: der Prinz, der sich einen Adler, einen Uhu und einen Karpfen dienstbar gemacht hat und von den

Tieren unterstützt wird (la belle aux cheveux d'or; im Deutschen: Musäus, Reinalt das Wunderkind); Aimée und Aimé sind in der Gewalt der Ogres und retten sich, indem sie nachts die Kronen der kleinen Ogres aufsetzen, wodurch diese gefressen werden, die Ogres verfolgen sie mit Siebenmeilenstiefeln (Däumling), sie entkommen ihnen, indem sie sich beständig verwandeln (L'oranger et l'abeille); ein König will seine Tochter, eine Cordelia-Natur, töten lassen, doch bringt ihm der mitleidige Mörder Zunge und Herz eines Wildes als Wahrzeichen (Sneewittchen; le mouton). „Finette Cendron" ist eine eigentümliche Kombination Aschenputtels und „Hänsel und Gretels" (Grimm Nr. 15): Die drei Töchter eines armen Königs werden im Walde ausgesetzt, Finette streut Asche, um den Weg zurückzufinden, sie kommen in das Haus des Menschenfressers, dieser wird glücklich in den Backofen geschoben, seiner Frau wird der Kopf abgehackt, sie kehren nach Hause zurück, Finette bleibt weiter Aschenbrödel, worauf sich dann ihre Geschichte, ganz wie in Perraults „Cendrillon", entwickelt. „Le Serpentin vert" und „Le prince Marcassin" enthält das alte Motiv von Amor und Psyche, auch an „La belle et la bête" (s. unten), an Grimms „Singendes, springendes Löweneckerchen" (Nr. 88), „Riquet à la Houppe", an Mad. Fagnans „Minet-bleu et Louvette" (1750) anklingend. Die brave „Belle-belle", die für ihren Vater in den Krieg zieht, wirbt unterwegs den Riesenstarken, den Läufer, den Esser, den Trinker und den Mann mit dem ungeheueren Atem als Diener (Grimm Nr. 134). Die „Princesse Belle-Etoile" fällt mit ihren Kindern nahezu den Ränken ihrer bösen Schwiegermutter zum Opfer, von denen schon an anderer Stelle (Anm. zu S. 40) in Verbindung mit dem tanzenden Wasser, singenden Apfel und sprechenden Vogel die Rede war. Allenthalben sind die am meisten verbreiteten Motive aus den Feenmärchen eingewoben. Wir finden wieder (um damit diese ganze Gattung von Feenmärchen zu charakterisieren) die abscheuliche Stief- oder Schwiegermutter; die unausführbaren Arbeiten, die eine böse Fee oder eine böse Stiefmutter aufgeben, um die Heldin zu verderben, die aber dann doch gelöst werden; die Stiefmutter, Amme oder Begleiterin, die ihre häßliche Tochter statt der schönen Prinzessin einschieben will; die verliebte alte Fee und den verhaßten garstigen Freier; die beleidigte Fee, die man als elfte oder dreizehnte nicht eingeladen hat; die dankbare Fee, die in Bettler- oder

Tiergestalt Wohlthaten erfuhr; die Prinzessin, die bis zu einem bestimmten Lebensjahr einen bestimmten Turm nicht verlassen darf, den guten kleinen Hund des Lafontaine. Viele dieser Motive finden sich zu wiederholten Malen. Ziemlich mäßig ist die Phantasie der Verfasserin in der Wahl der Gegenstände, in welche die duldenden Helden verzaubert werden. Der spätere Mißbrauch dieser Zauberkünste hat viel zur Verspottung und Parodierung der Contes de Fées beigetragen. Hier wird der Held — in der rührenden und zarten Geschichte „L'oiseau bleu“ — in einen Vogel verwandelt, ein anderer in einen Nelkenstock, ein Liebespaar in Grille und Heuschrecke, eine Prinzessin wird von einer bösen Fee in eine Äffin, ein Prinz in einen kleinen Eber verhext, Menschen verwandeln sich in jene Tiere, denen sie ihrer Gemütsart nach verwandt sind, ein Liebespaar lebt in Taubengestalt Millionen von Jahren. Verwickelter schon sind die Arten der Entzauberung: Ein goldener Zweig dient zur Erlösung des Heuschreckenpaares, die Affenprinzessin muß in eine Olive beißen, um ihre Menschengestalt wieder zu bekommen, aus einem zerhackten Drachen wird ein Prinz, aus einer geköpften Katze wird eine Prinzessin, das tanzende Wasser und der singende Apfel ist gewonnen, sobald der sprechende Vogel eine rote Feder verliert. Die Erlösung durch Liebe und Selbstüberwindung ist im „Prinzen Eber“ angedeutet. An Talismanen und Wunderdingen fehlt es natürlich nicht: Ringe, Stäbe, Zweige mit Zauberkraft, eine Haselnuß, der ein Heer von Handwerkern entsteigt, Schwerter, die immer treffen, Pferde, die nie ermüden und nie irren, Koffer, die nie leer werden, finden sich allenthalben. Zur weiteren Anregung der Phantasie dient, nach Art der alten Reise- und Abenteuerbücher (Lucian, Herzog Ernst, neu angeregt durch Cyrano Bergerac 1640), die Schilderung von Ländern mit absonderlichen Bewohnern; da giebt es Reiche der Pfauen, der Amazonen, der Schäfer, Puppen, Pagoden, Katzen u. dgl. m. Bei allen Versuchen, durch beständige Abwechslung und Anspannung der Phantasie zu wirken, ist eine gewisse Eintönigkeit dieser Märchen unverkennbar, was auch in der Gleichartigkeit der benutzten Quellen begründet ist.

Die d'Aulnoy ist gleichwohl als Muster für viele ihrer Berufs- und Standesgenossinnen zu betrachten. Ihr folgte die Gräfin Louise d'Auneuil geb. de Bossigny, Gattin eines Obersten, die schon 1700 starb. Sie unterscheidet sich einigermaßen von der d'Aul-

noy, indem sie den Menschen weniger als Spielball der höheren Mächte, als vielmehr als Mitwisser der geheimen Zauberkünste hinstellt, die er dann zu verschiedenen, mitunter recht ernsten Zwecken verwendet. Ihre Märchen — publiziert erst 1703 — führen denn auch den bezeichnenden Titel „La tyrannie des fées détruite.“ So benutzt ein alter König seine Fähigkeit, Tiergestalt anzunehmen, um seinem Sohn die Braut abspenstig zu machen (Le roi magicien); der „prince Roger“ bedient sich des unsichtbar machenden Ringes, um die Brautnacht mit einer schönen Frau zu genießen, „Fortunio“ erwirbt in verschiedenen Tiergestalten die Liebe einer schönen Prinzessin. Von wichtigeren Motiven hat die d'Auneuil eins dem „Peregrinaggio“ des Christofero Armeno 1584 entnommen, das später durch Gueulette allgemein bekannt wurde und bis in den „Spectator“ kam: nämlich die Trennung der Seele vom Körper, in den nun der Geist eines Feindes oder bösen Dämons fährt, um in der erborgten Gestalt allerlei Unfug zu treiben. Sie verwendet dieses Motiv in „Blanche belle“ und in „Le bienfaisant“. Auch Mademoiselle Charlotte Rose de la Force (1650—1724), geschiedene Brion und Enkelin des Jacques de Caumont aus der Bartholomäusnacht, gehört dem engsten Kreis der d'Aulnoy an. Man sagt von ihr (Dunlop), sie übertreffe in der Übertreibung des Wunderbaren ihre Nebenbuhlerinnen und werde nicht müde, die Phantasie mit allen Mitteln anzuspornen. Auch einen männlichen Nachahmer hat die d'Aulnoy, den Abbé de Preschac, den Fortsetzer von Scarrons Roman comique, in dessen „Contes moins contes“ (1698) allerdings überall der Schalk durchblickt. Da der Prinz bis zum 21. Jahr gefährdet ist, so wird seine Geburt einfach durch einundzwanzig Jahre für ungültig erklärt und wird erst dann in Scene gesetzt: der 21jährige kommt völlig entwickelt nochmals zur Welt. Er muß um seine Geliebte, die schon 3000 Jahre alt ist, sein ganzes Leben lang dienen, den Isthmus durchstechen und die unmöglichsten Dinge möglich machen, um schließlich zu erfahren, daß die Feengeschichten auf Schwindel beruhen. Auch satirische Züge schleichen sich schon ein: der König ist so einfach, daß er in den Ärmel schneuzt, statt der zauberischen Verwandlungen und Seelenwanderungen bedient sich ein unternehmender Graf der Maske des Königs, um bei dessen Braut Gattenrechte auszuüben, und schließlich wird gegen den Übermut der Feen eine Art Gerichtshof eingesetzt.

Man sieht, die reine Lust am Übersinnlichen, die Freude am Fabeln war nichts für die französische Hofgesellschaft; man wurde ihrer, kaum daß man sie gekostet und auch auf der Bühne bewundert hatte, schon überdrüssig. Auch die Theoretiker, wie 1699 der Abbé de Villiers, wandten sich bald gegen die Ausartungen der Feerie. Da fand man gerade zur richtigen Zeit den Mittelweg, der durch indische Gegenden, durch den farbenreichen Orient, nach Dschinnistan führte. Schon 1675 hatte Petis de la Croix (1620 bis 1695), vielleicht angeregt durch die liederlichen „Mémoires du serail“ der Mme. de Villedieu († 1683), die Sammlung „Tausend und ein Tag“, ohne völlig durchzudringen, ins Französische übersetzt, angeblich nach dem Manuskript des Moclès, der die indische Sammlung gleichen Namens ins Persische übertragen hatte. „Mille et un jour“ ist das Gegenstück zu „Tausend und eine Nacht“ und erzählt von einer Prinzessin, die eine ebenso große Abneigung gegen die Männer hat, wie der Sultan in „Tausend und eine Nacht“ gegen das weibliche Geschlecht. Sie wird, um die Männerwelt vor ihrer übergroßen, Gefahr bringenden Schönheit zu bewahren, in einen Turm gesperrt, und ihre Amme erhält den Auftrag, sie durch Erzählungen von treuen Liebhabern und edlen Gatten von ihrer Abneigung zu heilen, was ihr aber erst nach dem im Titel bezeichneten Zeitraum gelingt. Der Charakter dieser Geschichten verrät deutlich ihren Zweck und die Adresse, an die sie gerichtet sind: sie sind zarter und weniger grausig als die übrigen Erzählungen aus dem Orient. Derselbe Übersetzer hat „Contes Turcs“, die Geschichte von der Sultanin von Persien und den vierzig Vezieren, geliefert (später auch von Galland übersetzt), die mit der Geschichte der „Sieben weisen Meister“ stofflich zusammenfällt und — unter anderen — das weit verzweigte Motiv von dem Heiligen enthält, der durch die Verführung des Teufels Schänder und Mörder wird; es hat sich dann in die englischen Wochenschriften („Guardian“) und in die englische Schauerromantik (Lewis, The Monk) fortgepflanzt. Vom eigentlichen Feenmärchen ist hier nur sehr wenig zu merken. Nur in der Geschichte des Prinzen von Carizine und der Prinzessin von Georgien taucht das Volk der Hundeköpfe und die Insel der Kopflosen und der Vogelköpfe gelegentlich auf. Sonst dient das orientalische Kostüm hauptsächlich zur Einkleidung guter Lehren und lehrreicher Geschichten: Prinzenerziehung, Undankbarkeit der Frauen und Kinder, Ver-

erbung niederer Gesinnung, Jähzorn und Übereilung eines Königs, bestrafte Geldgier, Schlauheit eines Richters: das sind die Themen, die hier zur Behandlung kommen. Erst die größere Vertrautheit mit dem Morgenland, wie sie d'Herbelots Bibliothèque orientale und Chardins Reisen vermittelten, vor allem die 1704—1708 erschienene Übersetzung von „Tausend und eine Nacht“ durch André Galland (1646—1715) brachte den orientalischen Geschmack in die Höhe und erzeugte eine gewisse Abwendung von den Helden und Genien der Feenmärchen, eine Zuneigung für die mehr realen „Kadis, Kaufleute, Sklaven und Kalender“ und die immer wieder deutlich erkennbaren Schilderungen des morgenländischen Lebens und des Treibens der einzelnen Stände. Jetzt war die Zeit der Nachahmer gekommen. Das „Ma sœur, dormez vous? Si vous ne dormez pas, faites nous un conte“ war zum Losungswort der eleganten Welt geworden. Der gewandte Allerweltsmann Thomas Simon Gueulette (1683—1766), von dem diese bald zum Spottwort gewordene Phrase ausgegangen war, füllte sein langes Leben fast ausschließlich mit der Pflege der orientalischen Erzählung aus, die er mit Geschichten aus Straparola, dem Peregrinaggio und ähnlichen Quellen vermischte. Als beliebter Vaudevilledichter und begabter Dilettant, der auf seinem Landhaus auch einmal als Polichinel auftrat, war er ja ganz der Mann, auf weite Kreise zu wirken. Seine „Mille et un quart d'heure“ (1715), angeblich — aber durchaus nicht thatsächlich — Contes Tartares, bemühen sich, die orientalische Richtung mit den Feengeschichten zu verbinden. Nach Art von „Tausend und eine Nacht“ werden die Geschichten einem Sultan erzählt, keinem Schach Lolo, sondern einem edlen Monarchen, der durch ein Ungefähr seinen Vater ermordet, dann seine Gattin verloren hat, des Augenlichtes beraubt wurde und täglich nur eine Viertelstunde der Erholung widmete. Der Form nach herrscht beabsichtigte Verwirrung, ein schwer zu lösendes Schachtelsystem. A erzählt eine Geschichte, in dieser tritt B auf, der seine Geschichte erzählt, in dieser figuriert C, der nun für seinen Teil seine Geschichte zum besten gibt, und so auch noch ein D, E u. s. w. Inhaltlich ist der Verfasser sichtlich bemüht, auch verschiedenen Geschmacksrichtungen gerecht zu werden. Zwei Genien, ein böser und ein guter, Kämpfe und Entzauberungen bilden gleich die Erzählung B; dann wird die Undankbarkeit der Frau und des Pflegesohnes

scharf gezeichnet und auch die rührende Treue einer Witwe nicht vergessen, die freilich schließlich auch anderen Gefühlen Platz macht; es wechseln Schwänke, wie das alte Fabliau des Durant, das bei Straparola wiederkehrt, von den drei buckligen Brüdern, die immer wieder aufzutauchen scheinen, nachdem man sie ins Wasser geworfen, mit wirklichen Zaubergeschichten voll von Riesen, die von Zwergen überwunden werden, bösen Zauberern und Liebhabern, die in Statuen oder Affen verwandelt werden, Brunnen der Erlösung, Ringen, die alle mögliche Macht verschaffen, Schleiern der Wollust, unlösbaren Aufgaben; auch satirische Züge finden sich, wie der vom blauen Centauren, der allen Menschen ins Herz sieht. Wir finden grelle Bilder aus dem Leben, wie das von den zwei Brüdern, die einander, in sündhafter Liebe zur eigenen Schwester entbrannt, töten, oder von dem Vater, der eben deshalb seine Tochter ermordet. Bekannte Motive, wie die Gabe Mahomets, jeden Mißliebigen auf einen Baum zu bannen, und das vom neugierigen Ehepaar, das durch das Aufdecken einer verschlossenen Schüssel die Aussicht auf eine glänzende Zukunft verscherzt, finden sich auch hier. Die Feen bekommen ein anderes Gesicht: sie müssen vor der Allmacht Gottes weichen, und sie ziehen sich von einem Fürsten zurück, der in frevler Selbstanbetung göttliche Ehrung für sich verlangt. Statt der Verzauberung greifen sie zu kräftigeren Mitteln: dem Fürsten wachsen zwei Schlangen aus den Schultern, die an ihm zehren, und die er — das Symbol eines Tyrannen — durch frisches Menschenhirn zu sättigen sucht. Auch kleinere Anekdoten werden von Gueulette aufgetischt: zwei wackere Freunde wollen nichts von dem Golde wissen, das ihnen beiden gebührt, Gottesfurcht ist besser als Menschenfurcht, der Totengräber mit den Menschenschädeln und Alexander der Große (Hamlet), der Arzt, der, gleichfalls zu Alexander berufen, den Tod zu Häupten sieht und rasch das Bett verdreht, die Geschichte von der Marmorstatue, die errötet, wenn jemand unverschämt schmeichelt, endlich noch manches von Wunderärzten, bösen Stiefmüttern u. dgl. m. Der Sultan unterbricht öfter durch weise, menschlich und künstlerisch zur Mäßigung mahnende Bemerkungen und hat schließlich die Freude, seine tot geglaubte Gemahlin wieder zu sehen, die in die Gewalt eines tugendhaften, verschnittenen Räubers gefallen war. Einen wesentlich anderen Charakter tragen zwei andere Sammlungen des Gueulette. „Les Sultanes de Guza-

ratte ou les songes des hommes éveillés", 1732, (als „Contes mogols" bezeichnet) bringen fast nur See- und Reiseabenteuer. Die Rahmenerzählung berichtet von einem Sultan, der sich aus Mißtrauen für tot ausgiebt und dessen trauernde Familie Reisende aufs Schloß schleppen und Geschichten erzählen läßt. Unnatürliche Brüder, Flucht zur See, Piraten, wüste Inseln, Kannibalen, Inseln, die nur von Ziegen bewohnt sind, der Vogel Rockh und die aus dem „Herzog Ernst" bekannte Art, ihn als Transportmittel zu benutzen, Liebesproben, das sind die Elemente, die hier in Verwendung treten. Übernatürlich ist nur die mechanische Besserung eines schlechten Menschen, dem das „Schwarze" aus dem Herzen einfach operiert wird, und die gewohnten Verwandlungen. Doch tritt dieses Moment sehr stark zurück. Viel benutzt, darunter auch von Voltaire zum „Zadig", wurden die „Soirées Bretonnes", 1712, desselben Verfassers, zum überwiegend größeren Teil dem „Peregrinaggio" des Christoforo Armeno (Venedig 1557) entnommen. Die „Soirées" dienen zur Zerstreuung eines edlen Sultans, der in einer eifersüchtigen Wallung seine Gemahlin hat töten lassen. Die Stücke, die hier erzählt werden, gehören zum größeren Teil in die Kategorie der „Fürstenspiegel", darunter befindet sich auch das oben (S. 48) erwähnte Motiv von der unfreiwilligen Seelenwanderung, der verlorene und wieder eroberte Zauberspiegel, die verschiedenen Proben des Scharfsinnes der drei Prinzen. Verhängnisvoll für die ganze Gattung wurden die „Contes chinois" des Gueulette (1725), die sich mit den Abenteuern des Mandarinen Fum-Hoam beschäftigen, oder richtiger mit denen seiner Seele, die in den verschiedensten Körpern Platz gefunden hat, und deren jahrhundertelange Wanderungen der Mandarin nun berichtet. Er war ein König und ein Floh, ein Hund, der einen Mörder zerfleischte, ein junges Mädchen, das sich mit dem Leichnam seines Geliebten verbrennen ließ, ein Iman, dessen Frömmigkeit viele Anfechtungen erlitt, er hatte als Mädchen wie als Jüngling allerlei Liebesabenteuer zu bestehen. Als Affe nimmt er an dem wilden Liebesleben und der grausamen Rache der Sultanin teil, als Hebamme macht er ein wahres Blutbad in einer Familie mit, überwindet als König und Schneider den Stolz einer Prinzessin, als zweiter Orpheus ringt er der Unterwelt die Seele seines Sohnes ab, die er dann durch die Neugier seiner Frau wieder verliert, als Derwisch

wird er von einer Zauberin in einen Affen verwandelt und durch eine weise Negerin wieder hergestellt und besteht schließlich Abenteuer mit dem Zwerg Giouf, einem Zauberer nach Art des Rattenfängers von Hameln. In seinen Erlebnissen erscheint ein Säugling, der durch seine Klugheit alles zum Rechten bringt, ein Gespenst, das aus Dankbarkeit auf den Tod vorbereitet, Blutschande zwischen Vater und Tochter, eine Witwe, die ihren ermordeten Mann rächt, es finden sich harmlose Wilde, ein lüsterner Eunuch, der der Grausamkeit seiner Herrin zum Opfer fällt, die vier kunstfertigen Brüder, die ihre Gaben von Feen erhalten haben, denen sie in Tiergestalt Wohlthaten erwiesen und vieles dergleichen mehr. Zum Schluß erklärt Fum-Hoam, daß all diese Geschichten Thorheiten wären, die kein aufgeklärter Mann glauben könne, und die nur dazu dienten, recht augenfällig vom Aberglauben zu heilen. Allein trotz dieser feierlichen Erklärung hat Gueulette mit seiner Technik, die allerdings wohl geeignet war, die tollsten und wirrsten Abenteuer in der immer beliebten Ich-Form vorzuführen, die gefährlichste und am meisten ausgenutzte Waffe für die keckſten Parodien und schmutzigsten Travestien geschmiedet. Vorläufig überwog die Freude an Genien und Muselmännern noch die Spottsucht. Von allen Seiten, durch die vielgelesenen „Mercures de France" immer aufs neue angeregt und vorbereitet, wuchsen Sammlungen und Übersetzungen aus dem Boden. Die neu erwachte Neigung zu den „Voyages Imaginaires" veranlaßte „zwei vornehme Damen" (1715?) „les Voyages de Zulima dans le pays des fées" zu erzählen. Außer einer ziemlich umständlichen Erörterung der Abstammung, Lebensweise und Entwicklung der Feen geht im Feenlande wenig Interessantes vor: Mädchen werden von Ungeheuern geraubt, ein edler Sultan läßt sich durch eine Geschichte zur Milde und zur Verzeihung bewegen und ähnliche bekannte Vorkommnisse mehr. Aus der Geschichte des bestraften Zauberlehrlings und des untreuen Liebhabers hat Wieland seine rationalistische Geschichte von der Bildsäule und der Salamandrin (Dschinnistan) geschöpft. Weit phantastischer geht es in den kurz darauf erschienenen „Contes arabes, les aventures d'Abdalla" zu, von einem unbekannten Autor, gleichfalls im Geschmack der „Voyages" nach dem Schachtelsystem des Gueulette verfaßt. Abdalla begiebt sich auf eine Insel, wo jeder Fremde mit der Königin schlafen muß, und hat da Gelegen-

heit, den grausamen und unzüchtigen Brama-Kultus kennen zu lernen. Er erfährt von der Insel der verkehrten Welt, von der Mäuseinsel und der Insel des Zuckerbrotes. Bekannte Motive werden angeschlagen: so das von der Prinzessin, die ihren Liebhabern die unerschöpfliche Börse, den Gürtel, der unsichtbar macht und das Horn, das eine Armee herbeiruft, raubt und durch Verlängerung der Nase gestraft wird (Grimm Nr. 54 Der Ranzen, das Hütlein und das Hörnlein, Nr. 122 Der Krautesel; Musäus, Rolands Schildknappen); die Geschichte vom Tischlein-deck-dich (Grimm Nr. 36), das aber mit Hilfe einer Flinte, aus der vier Bewaffnete hervorkommen (Grimm Nr. 54), dem Besitzer abgenommen wird; den Stoff zu Shakespeares „Cymbeline", den dieser dem Boccaccio entnommen hat; das Motiv der „La Belle et la bête" (S. 46). Die bekannten Ringe mit den verschiedensten Eigenschaften, die allmächtigen Zauberworte finden sich in Fülle, daneben aber auch eine Reihe von Erzählungen, in denen das Übernatürliche ganz zurücktritt. Eine große Rolle spielen Träume, die halb-rationalistisch an die Stelle der Feen treten. In denselben Kreis gehört Madame Louise Levesque geb. Cavalier (1703—1745). Der „Prince des aigues marines" (1744), dessen Blick für jeden tödlich ist, flieht auf die Insel der Nacht und rettet nach vielen Kämpfen mit Seeräubern und mit Hilfe allmächtiger Wunderringe die Prinzessin. „Le prince invisible" (1744) begiebt sich auf die Goldinsel, lernt dort die Kabinette der Gegenwart und Vergangenheit kennen und besteht, selbst unsichtbar, mit einer unsichtbaren Prinzessin die merkwürdigsten Abenteuer. Aber schon sah der aufmerksame Beobachter an dem üppig grünenden Baum der Feenmärchen die ersten welken Blätter; zwei tödliche Feinde hatten sich in die tolle Romantik der Feenmärchen eingenistet, die Satire und die Didaktik. An der Spitze jener, die, aus dem orientalischen und Feenkreise hervorgewachsen, sich mit den Waffen der Satire gegen das eigene Haus kehren, steht der unsterbliche Verfasser der „Memoires du comte de Grammont" Antoine d'Hamilton (1646—1720), dessen „Contes de féerie" erst nach seinem Tode (1730) erschienen. Hamilton ist ein Schotte von Geburt, und Sainte-Beuve sagt von ihm, was England den Franzosen in St. Evremond genommen, das gebe es ihnen in Hamilton wieder. Sowie dieser geniale, aber doch mehr für das Negative veranlagte Mann, einer der glänzendsten Parodisten aller Zeiten, durch die

Schilderung der sehr realistischen Liebesabenteuer des Grafen Grammont, 1713, dem galanten Hofroman endgültig den Todesstoß versetzt hätte, so wurde er nun der gefährlichste Feind jener Richtung, der er zum Schein angehörte. Er parodiert nur diskret, aber treffend. „Le Belier“ verspottet die endlosen Verzauberungen, die es schließlich nicht mehr möglich machen, unter all den Tieren jenes zu finden, in dem der verzauberte Mensch steckt; in schier endlosen Geschichten wird die Provenienz der einzelnen Talismane erzählt, des Messers, das noch von der Rache des Apollo an Marsyas herrührt. Die eingeschobene (von Wieland benutzte) Geschichte von Pertharite und Ferrandine könnte man für ein ernstgemeintes Feenmärchen halten, zögen nicht die von der Stiefmutter gequälten königlichen Kinder aus, um den Verstand ihres Vaters zu suchen, und wäre nicht die erste That des zur Macht gelangten Prinzen, Hofmeister und Gouvernante lebendig verbrennen zu lassen. „Fleur d'Epine“ parodiert die Rahmenerzählung von „1001 Nacht“, ironisiert die Schönheit der Märchenprinzessinnen, indem von der Prinzessin Luisante berichtet wird, deren Schönheit kein Menschenauge aushalten konnte und die ein Maler mit schwarzer Brille malen mußte. Der Prinz Tarare muß mit Fleur d'Epine den leuchtenden Hut und die „tönende Stute“ erwerben. Diese Stute ist so merkwürdig konstruiert, daß ein Steinchen, aus ihrem Ohr genommen, eine mächtige Mauer, ein Wassertropfen ebenso zum Strom wird. Die übrigen Leiden der schwer geprüften Fleur d'Epine sind dann wieder im Ton des ernstgemeinten Feenmärchens gehalten. Dagegen ist die 1200 Jahre alte „Zeneide“, die dem Leser all ihre Liebesabenteuer seit der Zeit des Pharamond erzählt und dabei wahre Unmengen von Morden und Galanterien aus der Geschichte ihrer Vorfahren einwebt, ganz direkt eine karrikierte Fee, während die „Quatre Facardins“, deren völliges Verständnis durch eine Fülle persönlicher Momente getrübt wird, eine kecke und köstliche Parodie der bekannten irrenden Prinzen bilden. Wie erst durch die Namensgleichheit die nötige Verwirrung hergestellt wird, wie dann der Hahn als Symbol jungfräulicher Keuschheit erscheint (Parodie auf die Spindel der „Adroite princesse“), wie Facardin I den Fuß des von ihm überwundenen Riesen essen muß, wie die Königin Sapinella von Jütland keinen genug kleinen Schuh bekommen kann („Cendrillon“), wie derselbe Facardin I dann auf der

Insel der Crystalline die fatale Kraftprobe ablegen soll, zu der ihm die Neigung fehlt, wie die welkende Schöne den armen Riesen betrügt, wie sie dann auf der Insel der Kochtöpfe und Bratspieße landen und den traurigen und tugendhaften Affen treffen, das ist alles mit großer Lustigkeit und Treffsicherheit dargestellt.

Um Hamilton scharen sich nun alle, die mit der beliebten Richtung nicht brechen wollen und können und doch das Bedürfnis fühlen, über sich selbst zu moralisieren oder sich selbst zu verspotten, und jene, denen das gewohnte Kostüm gerade gut genug zur Verschleierung ihrer Ziele ist. Selbst dort, wo wir den vollen Glanz der alten Zauberwelt zu sehen glauben, begegnen wir Nebenabsichten. „La belle et la bête“ der Madame de Villeneuve († 1755) ist in seiner ersten Gestalt (Contes marins 1741) ein Märchen, das man gern als den Höhepunkt der fruchtbaren französischen Phantasie bezeichnet, und dessen stoffliche Zusammengehörigkeit wir wiederholt (S. 46 und 54) hervorheben konnten; in seinen schwächeren Anhängseln operiert es viel mit guten und bösen Feen, Verzauberungen und Erlösungen. Selbst dieses fiel einer pädagogischen Bearbeiterin, Madame Le Prince de Beaumont, in die Hände, und diese konnte sich nicht enthalten, die Königin-Mutter an der niederen Geburt der Befreierin ihres Sohnes Anstoß nehmen zu lassen, um daran lange Erörterungen über den wahren Wert des Menschen zu knüpfen. (Selbstverständlich kommt die standesgemäße Abstammung der „Belle“ rechtzeitig ans Tageslicht.) Auf der anderen Seite lauert bei jenen Autoren, die das Wirre und Tolle der Féerie auf die Spitze zu treiben scheinen, eben in der Übertreibung die Satire. So bei der Mademoiselle de Lubert (1710—1779), die das Unglaublichste an Verzauberungen und Talismanen leistet, den bekannten irrenden Liebhaber geradewegs durch den Mittelpunkt der Erde bis China fahren läßt und doch für einen bösen Zauberer keine schlimmere Strafe weiß, als daß er seine Frau erst nach der hundertsten Untreue strafen darf, worauf sie nach der 99. stirbt; oder einen Prinzen als erlösende Liebesprobe jeden Morgen seinem Herrn, einem Fisch, Krebssuppe kochen und seine Geliebte, die eigentlich ein Emailpüppchen ist, durch das Zerstoßen eines Krebses befreien läßt („Contes“, erschienen 1743). Ähnlich verhält sich Pierre Beauchamps (1689 bis 1761), dem es mit dem Zauber- und Feentum noch bitter ernst ist, der sich aber doch allenthalben kleine, an die Karrikatur ge-

mahnende Züge anzubringen erlaubt: wenn die Unarten der kleinen Junestine (1737) allzu drastisch geschildert werden oder mit verstelltem Ernst die Entstehung des Feenreiches von Erschaffung der Welt an erzählt wird; wenn die bekannten Liebesproben alle schlecht ausfallen und der König Peridor doch zum Ziel gelangt; wenn die Feen einen feierlichen Rückzug aus der Welt antreten; wenn der Prinz Perinet in einen Theetopf verwandelt und als das am schwersten zu beschaffende Mittel zur Entzauberung eine Jungfrau verlangt wird; wenn die Fee ihrer Tochter zürnt, weil sie ihr über die „Jugendschminke“ gekommen ist; wenn, gleichsam als Parodie zu „La belle et la bête“ (oder eigentlich deren älteren Versionen), die Schöne tags bei ihrem Ungeheuer bleibt, nachts aber zu ihrem Geliebten schleicht; wenn einer bösen Fee von ihrem Hund der Zahn ausgeschlagen und von der Katze das Auge ausgekratzt, eine andere als Wolf nach Rußland geschickt wird und statt des Palastes der Wahrheit ꝛc. ein Palast der Flöhe fungiert. Noch toller treibt es der Advokat Henri Pajon († 1776), der die Pflege der alten Feen- und orientalischen Geschichten ganz offen mit deren Karrikierung durch maßlose Übertreibung und Verwirrung, ja auch durch unzüchtige Anspielungen verbindet. Eine Prinzessin wird durch mächtige Talismane, durch dienstbare Geister, durch einen Sylphen aus allen Fährlichkeiten gerettet, es gelingt ihr, den diamantenen Kreisel des Geisterkönigs zu erringen, sie übersteht mannigfache Abenteuer zu Wasser und zu Land; die Geschichte zweier Brüder, mächtiger Zauberer, und ihres allmächtigen Ringes wird mit allen Ausschmückungen und Verwicklungen erzählt, die Erlösung der Häßlichen durch wahre Liebe wird nach Art des Riquet ꝛc. demonstriert, das Schicksal zweier Liebenden, die ein böser Zauberer nach Ost und West auseinander jagt, und einer Prinzessin, die auf eine Taubeninsel kommt, mit einem Talisman zwölf Drachen besiegt und ihren Geliebten befreit, wird mit aller Würde vorgetragen. Und dabei erzählt derselbe Verfasser (1746) die schrankenlos tolle (von Wieland und in Klingers „Derwisch“ aufgenommene) Geschichte von den drei Söhnen des Hali Bassa, von den zwei Uhren, die durch das Katzenloch entschlüpfen und eigentlich die Töchter des Sirocco sind, von dem Jüngling, der längere Zeit ein kupferner Kessel war, und von dem anderen, der zu einem Kochtopf wurde, von Hassan, dessen Hand schwarz

wurde, als er sie in Schweinefett steckte, und die erst ihre weiße Farbe wieder erhielt, als das letzte Schweinchen aus dem verhängnisvollen Geschlecht getötet war, und von Ibrahim, der sein halbes Leben lang nach einer Koralle suchen mußte, die er beim „Gerad- oder Ungeradspiel" verloren hatte. Oder er führt die Prinzessin Diaphane vor, die bei jedem Windhauch davon fliegt, den Eisenkönig, der jene, die seine Freundschaft ausschlagen, in einem Käfig in seinem Salon aufhängt, den Helden, der mit einem Bindfaden Eisen durchfeilt und auf demselben einen Fluß überschreitet, die böse Fee, die in ein Nadelkissen verwandelt wird. Er wagt die unzüchtigen Anspielungen auf die Prinzessin en-passant und berichtet die tolle Geschichte von dem Zauberbrunnen, der die Menschen im Handumdrehen zu Wickelkindern oder zu Greisen macht, und nennt die höchsten Auszeichnungen, die im Feenreich verliehen werden: den großen Pantoffel, den halbrasierten Bart und die Erlaubnis, mit dem Fuße zu schneuzen. Ganz ähnlich steht es mit der „Bibliothèque des génies", 1765, des Abbé Joseph de la Porte (1713—79). Die gute Fee ist etwas dumm, die böse ärgert sich über den großen Lärm bei der Geburt der Prinzessin, diese wird auf der Insel der edlen Liebenden von ihrer Sprödigkeit befreit, ein Prinz wird in seinen Stallknecht verwandelt, ein böser Zauberer durch einen Baum erschlagen, wobei aber auch der Spiegel der Wahrheit, der „Ring des Gyges" (der aber nur die Eigenschaft hat, jeden Zauber aufzuheben) rc. nicht zu kurz kommt.

Neben diesen halben fehlt es aber nicht an offenen Abtrünnigen, die, wie erwähnt, ganz andere Zwecke mit dem orientalischen und Feenkostüm verfolgen. Ich meine da nicht Selis, den Professor der Beredsamkeit, der die Geburt des Dauphins durch ein „Märchen" feierte, in dem der Täufling von allen guten Genien gesegnet wird, darunter auch von seinem Onkel Josef „le génie avec la petite barbe", der den „Ogre d'Albion" einfach verlacht, und von der Fee Marie Theresie, die ihm Frömmigkeit in die Wiege legt, oder den anonymen Verfasser der „Florine", der nach Art der „Argenis" (oder des Theuerdank) die Tugenden, Fleiß, Treue, Geduld, Vernunft als Personen auftreten und die „Rose ohne Dornen" unter Besiegung von Neugier, Eigenliebe, Verleumdung, Unwissenheit rc. erringen läßt. Wohl aber gehört Rousseaus „Reine fantasque" hierher, eine Satire, in die einzelne Züge aus den

Märchen aufgenommen wurden. Der König hat die sonderbare Absicht, sein Volk glücklich zu machen, die launenhafte Königin wünscht sich, nach Art der Märchenköniginnen ein Kind, aber nur, um ihm nach Gefallen die Rute geben zu können. Sie streiten um das Geschlecht des Kindes, die gute Fee Discrete bewirkt, daß Zwillinge erscheinen, und da die Königin selbst nährt, wird das Paar nicht wenig verspottet, und der König erhält den Spitznamen „der Bürger von Vaugirard“. Der gehorsame Ehemann wünscht, daß der Knabe wie die Mutter werde, worauf diese dem Mädchen den Charakter des Vaters wünscht: so wurde der Knabe zum Prinzen Caprice, das Mädchen zur Prinzessin Raison. Glücklicherweise waren die Kinder aber verwechselt worden und so war alles in Ordnung: der Prinz wurde ein guter König, die Prinzessin heiratete den Mann mit dem längsten Schnurrbart. Die Königin-Mutter starb leider an einem Rebhuhnflügel. Vor allem gehört hierher der bekannte Archäolog und phantastische Reisende Claude Comte de Caylus (1692—1765), der in seinem Todesjahr auf die Feengeschichten seiner Jugend, die Prachtstücke der Murat und d'Aulnoy, die großen Erfolge der Übersetzer, die Vorliebe Montesquieus für orientalische Erzählungen hinwies, der Beliebtheit seiner eigenen Arbeiten gedachte und mit einem Wort Montaignes erklärte, er wolle jetzt mit seinen Feengeschichten nur noch „den Kindern die nahrhafte Kost versüßen“ („d'emmieller la viande salubre à l'enfant“). Aber schon seine „Féeries nouvelles“, 1741, und seine „Nouveaux contes orientaux“, 1743 und 1745, die den Zusammenhang mit der alten féerie nicht aufgeben wollen, zeigen neben satirischen Zügen den lebhaften Hang zu teils religiösem, teils pädagogischem Moralisieren. Der König ist zu dumm, um die Namen aller Feen zu merken, die er einzuladen hat; Prinz Stöpsel kann nur erlöst werden, wenn er einen Pelz anzieht, er dehnt seine Irrfahrten bis Amerika aus, ein Heer von Pudeln leistet ihm Hilfe; ein König hat nur für die Jagd Sinn, dressierte Bären und Affen geben Anlaß zur Satire auf das Theater; der Hof des Königs Biribi geht ganz im Kartenspiel auf, der König der Nebel geht zu Grund, weil er unvorsichtig an die Sonne gekommen ist, und die Fee Sansdent wird zu den Irokesen gejagt. Häufiger noch als seinem Hang zur Satire giebt er seiner Neigung zum Moralisieren nach, zunächst, nach Art der ersten Feenmärchen, mit den Tendenzen

des Jugendschriftstellers: die Fee der Blumen widmet sich der Erziehung junger Mädchen und überwacht ihre späteren Schicksale; Nonchalante und Papillon werden von ihrer Faulheit und Ungeduld durch die schärfsten und ausgeklügeltsten körperlichen und geistigen Proben geheilt; eine böse Fee erweckt Unzufriedenheit und Ehrgeiz in den Seelen von Bleuette und Coquilot, die von der Fee Bonnbonne in einem vollständigen Kinderstaate aufgezogen werden, und lockt sie an einen glänzenden Hof, worauf sie schließlich reuig zur Bonnbonne zurückkehren; ein Kinderpaar macht ähnliche Schicksale, wie die bekannten Liebespaare in den Feenmärchen, durch, und das Heer ihrer Verfolger wird rechtzeitig in eine Schar kleiner Kinder verwandelt; ein verzogenes Kind wird von einer Fee in einen Idealstaat versetzt, wo die Kinder gemeinsam erzogen, die dummen Frauen Ammen und die klugen Erzieherinnen werden, und — vor dem eigentlichen Einfluß Rousseaus und Voltaires — wird nach englischem Muster auf die schlichten und einfachen Sitten der Wilden verwiesen; Undankbarkeit und ihre gerechte Bestrafung wird wiederholt dargestellt. Für reifere Kreise sind die religiös zugespitzten Erzählungen berechnet: die Geschichte von Mahomets Geburt, die mit biblisch-religiösen Begriffen operiert; Gabriel, Michael, die Propheten, der Antichrist treten auf, die Lösung von vier geheimen Zeilen aus dem Nachlaß des weisen Israeliten Oucha bildet den Mittelpunkt der Erzählung. Eine ähnliche Gesinnung spricht aus der Geschichte vom Greif, der sich vermaß, gegen den Willen Gottes die Prinzessin des Occidentes mit dem Prinzen vom Orient zu verheiraten; sein Versuch fällt so kläglich aus, daß er für immer verschwindet. Gegen den Feenspuk wendet sich Caylus ganz direkt — obgleich er ihm in nicht wenigen seiner Geschichten ganz offen huldigt —, indem ein vielgepriesener guter Genius sich als gewöhnlicher Mensch, Mörder und Räuber entpuppt. Völlige Kindergeschichten, freilich mit manchen Details, die für die kindliche Phantasie weniger passen, sind dann die Alterserzählungen „Cadichon“ und „Jeanette“, die nur noch von dem Kinderstaat auf der „Isle bambine“, wo Revolutionen von den Gouvernanten durch tüchtige Strafen unterdrückt werden, und von der Bestrafung unartiger und klatschsüchtiger Kinder durch die Feen berichten.

In die Fußstapfen des Grafen Caylus traten nunmehr alle, die dem seit den fünfziger Jahren aufgegangenen Stern der mora=

lischen Erzählung folgen und besonders deren Anwendung zur Jugendbildung mitmachen wollten, ohne deshalb den Schritt ins bürgerliche Milieu zu wagen. Die geschäftige Madame le Prince de Beaumont (1711—1769) steht an der Spitze jener Autoren, die, wie einst Fénelon und seine Nachfolger, teils schon vor Rousseaus „Emile“, das Feenmärchen für die Kinderstube gewinnen wollten. So haben die Contes des fées ihren Kreislauf beendet. Sie versucht es 1751 und 1755 mit dem „Nouveau magasin français“ und hat 1757 großen Erfolg mit ihrem „Magasin des enfans“, das in alle Sprachen übersetzt wird. Noch 1760 gründet sie das „Magasin des adolescens“, das auch „Dialogue entre une sage gouvernante et ses elèves“ genannt wird. In diesen „Magasins“ erscheinen ihre Feengeschichten für Kinder. Die Beaumont erzählt ihren kleinen Zuhörern mit warnend gehobenem Zeigefinger von dem Prinzen Chéri, der immer Tiere quälte, dann selbst in ein Tier verwandelt wurde und erst, als er sich in dieser Gestalt besserte, nach und nach in solche Tiere, die besser behandelt werden, bis er schließlich seine Menschengestalt wieder bekam; aufmunternd berichtet sie von dem armen kleinen Prinzen Fatal, der immer der Prügelknabe war und dann doch ein großer General wurde; allegorisch wird der Unterschied von falschem Ruhm dargethan, den man im Krieg erwirbt, und von echtem, der dem zu teil wird, der die Tugend schützt und das Laster bekämpft; sie wird auch einmal lustig und erzählt, wie der Prinz Desir, der von schmeichlerischen Hofschranzen verwöhnt war, erst dann glücklich werden konnte, als er zugab, daß seine Nase zu lang sei, was er alles erlebte und wie er schließlich wegen der Länge seiner Nase der Prinzessin Mignonne nicht die Hand küssen konnte. Wir hören ferner, wie ein kleines Mädchen von seiner Mutter verstoßen wurde, von einem Waldweib Gottvertrauen und Abscheu gegen seinen früheren müßigen Lebenswandel lernte, und schließlich nach mancher Prüfung Gottes doch glücklich wurde; wir hören von einem Fischer, der sich von dem hohlen Schimmer des Reichtums blenden ließ, drei thörichte Wünsche gleich dem Fischer und syner Fru (Grimm Nr. 19) that und elend zu Grunde ging, weiter von einer Prinzessin, der das gute Herz fehlte, von der altbewährten Heilung der Häßlichkeit durch Klugheit und Liebe (Riquet), von einem sehr häßlichen jungen Mädchen, das weniger in die Welt ging und lieber bei den Büchern saß und

dadurch so klug und liebenswürdig wurde, daß es nicht nur später seinen Mann glücklich machte, sondern auch die gestörte Ehe seiner sehr schönen, aber unklugen Schwester wieder ins Gleichgewicht brachte. Die letzte Erzählung erinnert nur noch durch den Titel „Bellote et Laidronette“ an das Märchen. An die Beaumont schließt sich Mademoiselle de Lussan (1682—1758, angeblich die natürliche Tochter des Prinzen Eugen), deren „Veillées de Thessalie“ 1792 ins Deutsche übersetzt wurden. Die „Veillées“ (1731) stehen ziemlich selbständig unter den übrigen Feenmärchen. Sie werden von einer Gesellschaft thessalischer Frauen erzählt, spielen ausnahmslos in einer thessalischen Schäfergemeinde und sind nach einem bestimmten Schema entworfen. Einer der Schäfer wird als schändlicher Zauberer entlarvt, dessen Schlechtigkeiten aber stets durch einen guten Talisman, mitunter auch durch direkte Einwirkung der Diana, zu nichte gemacht werden. Bisweilen wird die Zauberei auch zu guten Zwecken, wie zur Entdeckung eines Mörders, verwendet. Immer aber siegt das Gute und das Böse geht elend zu Grunde. François de Moncrif (1687—1770), der Vorleser der Königin und „Geschichtschreiber der Katzen“, dessen Romanzendichtung auf Gleim lebhaft eingewirkt hat, schließt sich gleichfalls dieser Richtung an, trotzdem er noch in höheren Jahren durch seinen besonders lustigen Lebenswandel bekannt war. Seine „Contes de Fées“ (1738) predigen, wie Verstand und Tüchtigkeit alle anderen Eigenschaften übertreffen, wie man von seinen Lastern rasch geheilt wäre, könnte man ihre Konsequenzen vor sich sehen, wie Schweigsamkeit beim Manne der Geschwätzigkeit vorzuziehen sei und Häßlichkeit und Güte beim Mädchen der bloßen Schönheit oder dem kalten Geist. Charles Coypel (1707—1777), der bekannte Maler und Mäcen, erzählt in „Aglae ou Nabotine“ (aus „Ecole des petits“) die äußerst abgeschmackte Geschichte eines häßlichen kleinen Mädchens, das zu Hause schlecht behandelt wird, zu einer guten Fee kommt und sich kränkt, daß es sein schwarzes Hündchen mehr liebt, als die gute Fee. Schließlich wird es zur Belohnung schön, und bekommt einen schönen Prinzen zum Mann. Weniger auf pädagogischem, als auf religiösem Standpunkt steht Thomas Morell (1703—1784), der Garnisonprediger von Portsmouth und Orientalist, in seinen angeblich nach dem Indischen entworfenen „Contes de génies“ (1766), die Liebe zur Tugend einflößen sollen. Den

Grundgedanken dieser ganzen Sammlung bildet der Gegensatz zwischen den schändlichen Zauberern und der Religion, die in Ermangelung einer besseren durch die Lehre des Mahomet vertreten wird. So wird denn auch Abwendung von den Sinnen gepredigt und als wahrer Talisman die Religion verkündet, die allen falschen Bestrebungen, aller Glücksjägerei und Streberei ein Ende macht; falsche Priester, Heuchler und Frömmler werden gebrandmarkt, Sinnenrausch und wahre Liebe wird scharf unterschieden, der Abfall von Mahomet hat den zeitlichen Untergang zur Folge, Müßiggang ist aller Laster Anfang. Ein böser Zauberer, in der Maske eines Veziers, rät dem tugendhaften Sultan, seinen Bruder, der nach dem Thron strebe, hinrichten zu lassen, wofür er mit dem Tod bestraft wird; Mißtrauen gegen gute Menschen gilt als Abfall vom Propheten. Rousseauisch wird die Kultur mit dem Laster in Verbindung gebracht: ein böser Zauberer bedient sich europäischer Soldaten, Ingenieure und Schießwaffen für seine schwarzen Pläne, wird aber durch eine Explosion der Kanonen getötet. Zu den Tugenden, die von Morell gepredigt werden, zählt die Keuschheit: ein sonst tugendhaftes Ehepaar wird von Allah gestraft, weil es in der Liebe oft die Mäßigung vergaß; ein tugendhafter Sultan zieht den schmachvollsten Tod der Sünde vor, mit der Tochter des Kerkermeisters zu buhlen. Dabei wird freilich einmal das durch Goethes „Tagebuch“ berühmt gewordene Motiv in gut gemeinter, aber äußerst ungeschickter Weise verwendet. Aus den Feenmärchen sind manche Züge, wie die verfolgte und glücklich gerettete Prinzessin, oder, mit empfindsamerer Färbung, die opfervollen Eltern und Kinder, herübergenommen. Morells Geschichten werden in einem Kreise ernster und lernbegieriger Genien erzählt. Schließlich bricht der oberste Genius die Erzählungen mit der Erklärung ab, der ganze Traum der Genien und Feen sei nun verflogen, verscheucht durch das siegreiche Licht des Christentums. Über allen Weisen des Heidentums, über allen Königen und Prinzen stehe der letzte Christ, und Treue gegen das Christentum sei die erste und vornehmste Pflicht aller.

So war denn von den Feenmärchen und orientalischen Geschichten im Verlauf von etwa siebzig Jahren nicht mehr übrig geblieben, als das Kostüm und einzelne geprägte Motive. Während es unter den Händen jener langsam abbröckelte, die die alte Form

Insel der Crystalline die fatale Kraftprobe ablegen soll, zu der ihm die Neigung fehlt, wie die welkende Schöne den armen Riesen betrügt, wie sie dann auf der Insel der Kochtöpfe und Bratspieße landen und den traurigen und tugendhaften Affen treffen, das ist alles mit großer Lustigkeit und Treffsicherheit dargestellt.

Um Hamilton scharen sich nun alle, die mit der beliebten Richtung nicht brechen wollen und können und doch das Bedürfnis fühlen, über sich selbst zu moralisieren oder sich selbst zu verspotten, und jene, denen das gewohnte Kostüm gerade gut genug zur Verschleierung ihrer Ziele ist. Selbst dort, wo wir den vollen Glanz der alten Zauberwelt zu sehen glauben, begegnen wir Nebenabsichten. „La belle et la bête“ der Madame de Villeneuve († 1755) ist in seiner ersten Gestalt (Contes marins 1741) ein Märchen, das man gern als den Höhepunkt der fruchtbaren französischen Phantasie bezeichnet, und dessen stoffliche Zusammengehörigkeit wir wiederholt (S. 46 und 54) hervorheben konnten; in seinen schwächeren Anhängseln operiert es viel mit guten und bösen Feen, Verzauberungen und Erlösungen. Selbst dieses fiel einer pädagogischen Bearbeiterin, Madame Le Prince de Beaumont, in die Hände, und diese konnte sich nicht enthalten, die Königin-Mutter an der niederen Geburt der Befreierin ihres Sohnes Anstoß nehmen zu lassen, um daran lange Erörterungen über den wahren Wert des Menschen zu knüpfen. (Selbstverständlich kommt die standesgemäße Abstammung der „Belle“ rechtzeitig ans Tageslicht.) Auf der anderen Seite lauert bei jenen Autoren, die das Wirre und Tolle der Féerie auf die Spitze zu treiben scheinen, eben in der Übertreibung die Satire. So bei der Mademoiselle de Lubert (1710—1779), die das Unglaublichste an Verzauberungen und Talismanen leistet, den bekannten irrenden Liebhaber geradewegs durch den Mittelpunkt der Erde bis China fahren läßt und doch für einen bösen Zauberer keine schlimmere Strafe weiß, als daß er seine Frau erst nach der hundertsten Untreue strafen darf, worauf sie nach der 99. stirbt; oder einen Prinzen als erlösende Liebesprobe jeden Morgen seinem Herrn, einem Fisch, Krebssuppe kochen und seine Geliebte, die eigentlich ein Emailpüppchen ist, durch das Zerstoßen eines Krebses befreien läßt („Contes“, erschienen 1743). Ähnlich verhält sich Pierre Beauchamps (1689 bis 1761), dem es mit dem Zauber- und Feentum noch bitter ernst ist, der sich aber doch allenthalben kleine, an die Karrikatur ge-

mahnende Züge anzubringen erlaubt: wenn die Unarten der kleinen Junestine (1737) allzu drastisch geschildert werden oder mit verstelltem Ernst die Entstehung des Feenreiches von Erschaffung der Welt an erzählt wird; wenn die bekannten Liebesproben alle schlecht ausfallen und der König Peridor doch zum Ziel gelangt; wenn die Feen einen feierlichen Rückzug aus der Welt antreten; wenn der Prinz Perinet in einen Theetopf verwandelt und als das am schwersten zu beschaffende Mittel zur Entzauberung eine Jungfrau verlangt wird; wenn die Fee ihrer Tochter zürnt, weil sie ihr über die „Jugendschminke“ gekommen ist; wenn, gleichsam als Parodie zu „La belle et la bête“ (oder eigentlich deren älteren Versionen), die Schöne tags bei ihrem Ungeheuer bleibt, nachts aber zu ihrem Geliebten schleicht; wenn einer bösen Fee von ihrem Hund der Zahn ausgeschlagen und von der Katze das Auge ausgekratzt, eine andere als Wolf nach Rußland geschickt wird und statt des Palastes der Wahrheit ꝛc. ein Palast der Flöhe fungiert. Noch toller treibt es der Advokat Henri Pajon († 1776), der die Pflege der alten Feen- und orientalischen Geschichten ganz offen mit deren Karrikierung durch maßlose Übertreibung und Verwirrung, ja auch durch unzüchtige Anspielungen verbindet. Eine Prinzessin wird durch mächtige Talismane, durch dienstbare Geister, durch einen Sylphen aus allen Fährlichkeiten gerettet, es gelingt ihr, den diamantenen Kreisel des Geisterkönigs zu erringen, sie übersteht mannigfache Abenteuer zu Wasser und zu Land; die Geschichte zweier Brüder, mächtiger Zauberer, und ihres allmächtigen Ringes wird mit allen Ausschmückungen und Verwicklungen erzählt, die Erlösung der Häßlichen durch wahre Liebe wird nach Art des Riquet ꝛc. demonstriert, das Schicksal zweier Liebenden, die ein böser Zauberer nach Ost und West auseinander jagt, und einer Prinzessin, die auf eine Taubeninsel kommt, mit einem Talisman zwölf Drachen besiegt und ihren Geliebten befreit, wird mit aller Würde vorgetragen. Und dabei erzählt derselbe Verfasser (1746) die schrankenlos tolle (von Wieland und in Klingers „Derwisch“ aufgenommene) Geschichte von den drei Söhnen des Hali Bassa, von den zwei Uhren, die durch das Katzenloch entschlüpfen und eigentlich die Töchter des Sirocco sind, von dem Jüngling, der längere Zeit ein kupferner Kessel war, und von dem anderen, der zu einem Kochtopf wurde, von Hassan, dessen Hand schwarz

man nun ein Ding, das die lascivsten und bedenklichsten Sachen mit anzusehen gezwungen war, so verfiel ein Kopf wie Crebillon zuerst auf das Sofa. Und so entstand 1745 „Le Sopha“, das neben den Feenmärchen in seiner Bezeichnung „Conte moral“ auch die moralisierenden Bestrebungen verhöhnte. Die Rahmenerzählung spielt ganz direkt auf Fum-Hoam an: der Sultan, ein Onkel des Sultans aus „Tausend und eine Nacht“ und ein großer Verehrer von Dschinnistan, läßt sich die Schicksale seines Ministers erzählen, während dieser auf Brahmas Befehl in ein Sofa verwandelt war. Er konnte nur erlöst werden, wenn er als Liebeslager für zwei noch Unschuldige diente. In den unaufhörlichen Äußerungen der Langweile des Sultans, in den Kapitelüberschriften, die sich abfällig über den Inhalt aussprechen, in den beständigen breiten Wiederholungen ironisiert der Verfasser seine eigene Ironie. Das Sofa dient erst einer Ehefrau von schrankenloser Sinnlichkeit, die ihren Gatten mit Pfaffen und Sklaven betrügt, dann einer kleinen Tänzerin, die ihrem hochmögenden Beschützer Neger und allerhand Vagabunden vorzieht, dann einer anständigen Frau, die schließlich doch zum Fall kommt, einem widerwärtigen alternden Weibe, das den Liebhaber durch unsaubere Reminiscenzen zu reizen sucht, dann einem Liebling der Frauen, der aber ein Schwächling in der Liebe ist und mit einer anständigen und einer abgefeimten Frau Abenteuer besteht, die mit verblüffender Roheit dem Leser vorgeführt werden, und endlich dem erforderlichen unschuldigen Paar. Auf 367 Seiten wird das Liebesleben dieser sechs oder sieben Paare prostituiert. Etwas sauberer ist die 1764 erschienene fragmentarische Erzählung „A quel conte“, die die Contes nach Art der „Voyages imaginaires“ zum Gegenstand ihres Spottes wählt. Das Land des Geflügels, der Perrückenstock, der gegen das Barbierbecken kämpft, der große Politiker und Volksredner Quamobrem, das läßt sich, trotz gelegentlicher geschlechtlicher Roheiten, immerhin ganz wohl anhören. Trotzdem gab es aber Leute, wie den überstrengen Kritiker Melchior de Grimm, die die ganze Feerie außer Hamilton und Crebillon verbrennen wollten, das „Sofa“ aber für das Meisterwerk aller Komik erklärten und tief bedauerten, daß Crebillon noch anderes geschrieben habe (Correspondence Juli 1759, Juni 1763 u. a.). Auch an deutschen Verehrern fehlte es nicht. Heinse empfand „selige Wonne“ bei der Lektüre des „Sofas“ und des „Schaumlöffels“

und selbst das Fräulein v. Göchhausen las und empfahl „A quel conte“ mit Entzücken.

Bald kam die Form der Contes licencieux in Mode. Charles Duclos (1704—1772), der berühmte Akademiker und Kulturhistoriker, der Mitarbeiter am Dictionnaire, machte sich über den Roman „L'infante jaune“ des schwedischen Gesandten Grafen Tessin (1741) lustig. Dieser Roman ist eine Feengeschichte gewöhnlicher Art. In verschiedenen Früchten eines Zaubergartens finden sich Gliedmaßen einer Prinzessin, die einen Riesen geohrfeigt hatte. Glückliche Finderin ist die Prinzessin Percebourse, die in fernen Ländern Schätze verloren hat. Nur jener Prinz soll ihre Hand bekommen, der diese Schätze findet und nun bemühen sich eine Menge Prinzen darum. Duclos parodiert diese Geschichte in „Acajou et Zirphile“ (1744) und ist grausam genug, die Clichés, die zur Illustration der „Infante jaune“ bestimmt waren, für seine Verspottung zu verwenden. Man sieht auch hier recht deutlich die Entstehung der Contes licencieux aus der Parodierung der Contes de fées. Die beiden Ungeheuer Podagrambo und Harpagine dürfen nicht heiraten, damit ihr Stamm ausstirbt. Deshalb verschafft sich Harpagine den Prinzen Acajou, den sie so schlecht als möglich erzieht, mit Pillen der Überhebung nährt, die dann in ganz Europa bekannt werden, mit Feengeschichten überflutet und von einem Philosophen reiten, von einem Tanzlehrer philosophieren lernen läßt. Auch Acajou sammelt verlorene Gliedmaßen und zwar im Land der Ideen, wo verlorene Köpfe von Schriftstellern, Verliebten 2c. in großer Menge umherliegen. Auch den Kopf der Zirphiline, die ihm zur Frau bestimmt ist, findet er. Er wird dann ein petit-maître und muß ein Mittel gegen „zu viel Geist“ einnehmen. Die obligate Unsauberkeit kommt bei der Entzauberung zum Vorschein. Die Macht der zwei Ungetüme kann nur gebrochen werden, wenn ein gewisses Geschirr aus ihrem Besitz zertrümmert wird. Acajou besorgt dann auch dieses Geschäft in möglichst unappetitlicher Weise.

Leider ist es aber nicht die doch immerhin litterarische Weise des Duclos, die Nachahmung gefunden hat, sondern die möglichst anstößige des Crebillon. Was da in direkter Anlehnung an Crebillon von dem wackeren Abbé Claude-Henri de Voisenon (1708 bis 1775), dem Freund des Erzbischofs von Paris und der Mademoiselle Quinault, in den „Contes légers“ (1746) geleistet wurde,

das kann höchstens in einer „Psychopathia sexualis“ Platz finden. In welcher Weise die Königin in dem zuchtlosen Conte plaisant „Tant mieux pour elle“ den Freier ihrer Tochter prüft, wie das Liebespaar in Rebhühner verwandelt wird, welche Mittel zur Entzauberung erlangt werden, und was sich, in Übertrumpfung des „Schaumlöffels“, in der Hochzeitsnacht ereignet, welche Folgen für leichtsinnige Weiber ein Bad in einem gewissen Brunnen hat, das läßt sich nun einmal nicht andeuten, ebensowenig wie der Stoff des „Sultan Misapouf“; der perverseste Phallos-Kultus wird noch übertroffen. Verhältnismäßig harmlos ist die Geschichte von Zulmis und Zelmaïde, die sich über die Gouvernanten-Feen lustig macht und bei aller Lüsternheit zu einer unverfänglichen Lösung kommt: der Liebhaber soll seine Geliebte nur dann bekommen, wenn sie ihn wie einen Hund behandelt, und wenn er bei dreißig anderen Mädchen geschlafen hat. Eine lüsterne Fee verwandelt ihn in ein Schoßhündchen, und nun wird er von seiner Zelmaïde als solches verzärtelt und verbringt in aller Unschuld die Nächte in den Betten ihrer dreißig Pensionsgenossinnen — „freilich immer als dritter“. Und dabei ahmte dieser sittenlose Zotenschreiber, dessen „Contes“ heute in eine pornographische Pariser „Bibliothèque interessante“ aufgenommen sind, seinen Herrn und Meister Crebillon („Les heureux orphelins“, „Le hasard au coin du feu“) auch darin nach, daß er auch einzelne empfindsame Histörchen in dem süßlich-verdächtigen Geschmack der eben entstehenden „Contes moraux“ beisteuerte: opernhafte Allegorien, von Kotzebue mit Vorliebe usurpiert, seichte Sittenlehren, die zur Wahrung des Scheines auffordern und durchblicken lassen, daß es ja auf das Wesen der Sache weniger ankomme, Aufforderungen zur Tugend mit behaglicher Ausmalung des Lasters und versteckten Unsauberkeiten für Feinschmecker, angeblich bittere, in Wahrheit aber sehr muntere Schilderungen, wie die Unfähigkeit den Sieg über die Tüchtigkeit davonträgt, und was dergleichen verlogene Modelitteratur mehr ist. Hier waren beide Nachahmer; aber in ihrer eigentlichen Domäne, der Zote mit orientalisch-feenhafter Verbrämung, konnten sie sich reicher Nachfolge rühmen: mit großem Behagen plätscherte in diesen Gewässern der Chevalier de Mouhy (1701—1784) mit seinen „Espiégleries facetieuses“ (1736) und seinen „Contes de cour“ (1740), der Chevalier de la Morlière (1719—1785), der Chef der Claque und Verfasser von

„Angola“ (1746). Ein eigenartiger Zwiespalt ist in den in Paris ohne Jahr (jedenfalls aber vor 1776) erschienenen „Contes très-mogols“ (Anspielung auf Gueulettes Contes mogols) zu beobachten. In der Vorrede wird heuchlerisch der Mangel an Geistern wie Perrault und die d'Aulnoy und der Rückgang der Feenmärchen beklagt. Den Inhalt machen die schlimmsten sexuellen Schändlichkeiten, Laster, Krankheiten und Widernatürlichkeiten aus, einzelne Motive der Feenmärchen werden in ein schmutziges Gegenteil, wie den Palast der Hahnreischaft oder den widerlichen Hundestaat, karrikiert, das sittliche Niveau der „Feen“ ist von empörender Niedrigkeit. Dazwischen finden sich aber die freimütigsten politischen Satiren, die schon an die herannahende Revolution gemahnen: neben den allgemeinen Klagen über zuchtlose Mönche und hartherzige Könige wird schon drohend auf den Fürsten hingewiesen, der zu viel mit seinen Hunden und Pferden zu thun hat, um sich der Gelehrten und Künstler zu erinnern, auf die Prinzessin, die über Bauern und Geringe wegschreitet, auf den Saal voll Blut, in dem das Volk sein Recht verlangt. Ein Hauch dieses Geistes lebt, wenngleich etwas gemildert, in der Schmutzlitteratur vor Ausbruch der Revolution, in den „Liaisons dangereuses“ des Choderlos de Laclos (1782) und in Louvet de Couvrays „Faublas“ (1789).

Eine ganz besondere Stellung nahm unter jenen Autoren, die mit dem Glück und Ende der Feenmärchen zusammenhingen, Jacques Cazotte (1720—1792) ein. Er ist von Jesuiten erzogen, lebt als Marinekommissär jahrelang auf der Insel Martinique, wird, als er nach Paris zurückkommt, Mitglied einer geheimen Gesellschaft und stirbt in den Schreckenstagen von 1792 unter der Guillotine. Auch er beginnt als regelrechter Märchenerzähler, schreibt Contes orientaux und übernimmt die Fortsetzung von Gueulettes „Tausend und ein Tag“; schon 1742 aber geht er zu den Parodisten über und veröffentlicht seine „Mille et une fadaises, contes à dormir debout“. Die Rahmenerzählung ist — wie der Titel — eine Parodie auf „Tausend und eine Nacht“. Eine Marquise leidet an Schlaflosigkeit und läßt sich vom Abbé Feengeschichten zum Einschlafen erzählen. Die dritte Geschichte heißt „Le Canapé“, ist aber nicht, wie schon die Abfassungszeit ergiebt, ein Gegenstück zum „Sofa“, sondern vielmehr eine Verspottung der „Voyages imaginaires“ der Cyrano Bergerac und Konsorten, ein wenig auch wohl der „Lettres

persanes“ und ihrer Nachfolger. Ein Ritter vom Mond erscheint auf der Erde und langweilt alle Leute zum Einschlafen mit seinen Erzählungen vom Monde und seinen Abenteuern auf der Erde. Das Canapé erscheint nur ganz nebensächlich in einem Schloß, wo alle Möbel verzauberte Menschen sind und sich untereinander balgen. Die „Patte du chat“, eine Geschichte aus Zinzim, ist viel nachgeahmt worden; die Leprince de Beaumont hat ihr zu ihren pädagogischen Zwecken die Geschichte des Prinzen entnommen, der sich mit allen möglichen Leuten wegen seiner langen Nase herumzanken muß, bis er sie endlich ehrlich verwünscht, und dessen Unglück (bei Cazotte) daher stammt, daß er dem Kater der Fee Grognon auf die Pfote getreten hat, und Moncrif hat sie zu seiner Monographie über die Katzen begeistert. „La belle par accident“ ist die unverwüstliche Litteratursatire, ohne die seit dem Don Quixote nun einmal keine litterarische Schule zu Grabe fahren kann: der Prinz Kalibad ist durch die beständige Lektüre von Feenmärchen um seinen Verstand gekommen, will nur eine Fee heiraten und wird durch zwei scheußliche alte Zigeunerweiber, freilich mit Hilfe wirklicher Feen, gründlich genarrt und schließlich geheilt. Auch dient nach der Mode der Zeit das orientalische Kostüm zu ziemlich zahmen politischen Satiren. So weit unterscheidet sich Cazotte wenig von seinen Vorgängern, die nicht direkt zur Fahne Crebillons schwören. Aber er geht um einen Schritt weiter: er fühlt sich verpflichtet, einen Ersatz für das von ihm Verpönte zu bieten, und während sich ringsum wieder einmal die Realistik in verschiedener Gestalt breit macht, will er der Romantik neue Wege weisen. Nach spanischem Muster führt er die Zaubergeschichte, mit rationalistischer oder auch übernatürlicher Lösung, ein. Zu der ersten Gattung gehört „Le Lord impromptu“ (1767), die Geschichte des jungen Richard-o-Berthon, der wegen seiner Liebe zu seiner jungen Herrin vom Schloß gejagt wird und dann in Mädchenkleidern unter der Ägide eines rätselhaften Wesens, das bald als Zigeunerin, bald als Kapitän Sentri auftritt, Abenteuer aller Art erlebt. Dieses geheimnisvolle Wesen entpuppt sich schließlich als Richards Mutter und als Schwester jenes Lord, der ihn einst vom Schloß wies. Sie mußte in ihrer Jugend das väterliche Schloß wegen eines Verführers verlassen, den sie mit dem Degen in der Hand zur Rechenschaft zog. Sie ging dann in Männerkleidung unter die Soldaten

und diente mit Auszeichnung. Alles scheinbar Unnatürliche löst sich auf einfache Weise, und Richard wird der Gatte der Geliebten seiner Jugend, die sich als seine Cousine erweist. Dagegen ist der Kapitän Don Alvare im „Diable amoureux" (1772) der Geliebte des leibhaftigen Satanas, der ihm erst als furchtbares Kamel, dann als reizendes Weib erscheint und ihn endlich nach monatelangem Widerstand zur fleischlichen Vereinigung verlockt. Da die erste Niederschrift, die den Kapitän in den Krallen des Teufels zeigte, von der Kritik abgelehnt wurde, entschloß sich Cazotte zu einer zweiten Redaktion, in der dem Kapitän das ganze Abenteuer gut bekommt, und er durch die Heirat mit einem würdigen Mädchen völlig entsühnt wird. Schon früher hatte er, wie später (1782) mehr theoretisch der Graf Tressan, den Versuch gemacht, die Freude an der Romantik durch die Anlehnung an den alten Ritterroman zu erneuern. Er prägte sich einen eigenen terminus „poême" und erzählte (1763) von „Ollivier", dem Knappen, der das Grafenkind verführt und von dem strengen Vater erst Verzeihung erhält, als er ihm während eines Kreuzzuges unzähligemal das Leben rettet und schließlich der Retter des ganzen gräflichen Hauses wird. Dabei ist aber die ganze Erzählung von den Motiven des Feenmärchens ganz durchsetzt: die geile unzüchtige Fee mit ihren unsauberen Mixturen wird mit dem Schmunzeln eines Crebillon vorgeführt, das Land der Melologues, in dem nicht gesprochen, sondern gesungen wird, erinnert an die Voyages imaginaires, der „Naso brutto" des Prinzen von Zinzim wird auch dem Ritter Enguerrand fatal, die ganze Macht einer Fee liegt im Talisman eines Federnstraußes, eine abscheuliche Fee versetzt die arme Fleur-de-Myrte ins fernste Land, eine andere boshafte Fee vertauscht Köpfe und Glieder ihrer Opfer, in einem Zauberrauch sieht man die Ereignisse an den verschiedensten Orten und vieles dergleichen; eine Waldscene, die Rache eines betrogenen Gatten darstellend, erscheint wie eine Parodie auf die gespenstige 8. Novelle des 5. Tages des Dekamerone und die spanischen Rachegespenster, die diese im Gefolge hatte. Einzelne satirische und rationalistische Züge treten der Féerie gegenüber stark zurück; auch Stoffe, die die Phantasie mehr durch den Reiz des Fremdländischen, als des Übernatürlichen fesseln, wie den berühmten von Alfons von Kastilien und der Jüdin Rahel, hat Cazotte behandelt. Im „Ollivier" sieht der boshafte Grimm (Correspondence

April 1763) eine Nachahmung des Ariost, die verrückt, aber ohne Genie ist.

So fehlte es aus dem Kreise jener, die von dem lange gepflegten Feenmärchen abgekommen waren, doch nicht ganz an positiven Anregungen; aber ihre Zeit war vorüber. Die Revolution, der das Leben des Cazotte zum Opfer fiel, ließ auch die romantischen Keime verkümmern, die er auszustreuen versuchte.

---

3. Kapitel.

Das Feenmärchen in Deutschland. Wielands Don Sylvio 72. — Übersetzungen der französischen Feenmärchen 74. — Klinger 76. — Lenz 77. — Dschinnistan 77. — Abkehr von den Franzosen. Musäus 80. — Fülleborn 85. — Ch. B. Naubert und ihre Stoffe 85. — Gelegentliche Märchenerzähler: Langbein 92. K. Grosse 93. Baczko 94. Lafontaine 94. Heydenreich 94. — L. Sander vermittelt das skandinavische Märchen 95.

Nichts ist charakteristischer als die Art, wie das Feenmärchen seinen Einzug in Deutschland hielt. Die Satire, die in Frankreich am Grabe des Märchens stand, lehnte hier an seiner Wiege. Wielands „Don Sylvio von Rosalva" (1764) bedeutet das erste Auftreten des Feenmärchens auf deutscher Erde und schon finden wir die bekannte Fiktion von dem Prinzen, der durch die Lektüre von Feenmärchen unsinnigen Einbildungen ausgesetzt ist und sich einer drastischen Kur unterziehen muß: so kam das deutsche Feenmärchen mit einem hippokratischen Zug zur Welt. Die bunte Welt der eigentlichen „Contes de fées" und der „Contes orientaux" fand somit keinen Widerhall in Deutschland, ebensowenig die pädagogisch-moralische Tendenz der ersten und der letzten Erzähler. Die Art des Hamilton und seiner Nachfolger, ganz besonders des Cazotte, einzelne Züge der Contes licencieux wirken aufs deutlichste im „Don Sylvio" nach. Die Unterredung des Don Gabriel und seiner Gesellschaft läßt keinen Zweifel, was mit „Biribinker" bezweckt war: um zu erproben, wie weit Sylvios Vorurteil für die Feerei ginge, strengte der Erzähler allen Aberwitz, dessen er fähig war, an, um eine so widersinnige und ungereimte Wundergeschichte zu erdenken als man nur jemals gehört hatte. Ganz im Sinne Bodmers wird gegen die Feenmärchen der Vorwurf erhoben, sie seien schlecht bezeugt, oder, Bodmerisch, es fehle dem Wunderbaren hier die

Farbe der Wahrscheinlichkeit. Zwar wird zugegeben, daß dem Wunderbaren, das Dichter und Historiker berichten, eine bedingte Möglichkeit einzuräumen sei, daß auch Leute von Ansehen solche Märchen geschrieben und Leute vom ernsthaftesten Charakter an dergleichen Wunderdingen, wie an Ariosts Orlando, Gefallen gefunden hätten, aber mit Rücksicht auf die vielen Irrtümer, denen auch der gewissenhafteste Historiker ausgesetzt ist, sei alles das ungläubig aufzunehmen, „was keine Übereinstimmung mit dem ordentlichen Lauf der Natur, insofern sie unter unseren Sinnen liegt, oder mit demjenigen hat, was der größte Teil des menschlichen Geschlechtes alle Tage erfährt". Damit fällt auch der Wert der Feengeschichten. In diesem Sinn und in jenem eigentümlichen Zwiespalt, wie wir ihn in Frankreich beobachten konnten, ist auch „Don Sylvio" geschrieben. Grundsätzlich ein Gegner der Feenmärchen, findet Wieland doch zu viel Lockendes an diesem farbigen Stoffkreis, in den er sich gründlich eingelesen hat, um ihm ganz zu entsagen. So entsteht die Rahmenerzählung, der eigentliche „Don Sylvio", die alles rationalistisch zu lösen oder überlegen zu bespötteln sucht, was dem Don Quixote der Feerei und seinem Sancho Pansa-Pedrillo begegnet, und die Innenerzählung von Biribinker, die eingestanden den Feenspuk ad absurdum führen will. Wieland hat nirgends die Früchte seiner Belesenheit verleugnet; in eigenen Anmerkungen wird auf sie hingewiesen und in einer neueren Untersuchung wurden diese Beziehungen, besonders die beständigen Anspielungen auf die Märchen der d'Aulnoy völlig klar gelegt. Die Feen, die in Thiergestalt auf die Wohlthaten der Menschen angewiesen sind, die fabelhaften Talismane, die merkwürdigen Länder, in denen es Pastetchen regnet, die verzauberten Prinzessinnen und boshaften Zwerge, die scheinbar unerfüllbaren Bedingungen der Entzauberung (ein Zahnstocher muß den hintersten Stockzahn eines achtzigjährigen Mädchens ausstochern, die noch Jungfrau ist), die zauberhaften Fahrzeuge mit den vierundzwanzig vorgespannten Hammeln, das Porträt der noch unbekannten Geliebten, das taucht alles in dem überlasteten Hirn Don Sylvios auf. Der Verfasser wahrt seinen skeptischen Standpunkt: er erklärt, mit deutlichen Seitenhieben gegen Perrault, von keinem der „Ammenmärchen" etwas zu glauben, wie bei Cazotte narrt eine alte Zigeunerin den von seiner Feerei umgarnten Prinzen, und wie ebenderselbe läßt er seinen

Lesern Zeit zum Einschlafen. Nach Art des „Roman bourgeois“ und des „Francion“ wird auch eine Tracht Prügel als Besserungsmittel verwendet. Die Feerei wird durch die Lebensgeschichte der Jacinte, eine moralische Erzählung im Geschmack des Cervantes, wirkungsvoll unterbrochen. Ganz toll geht es naturgemäß in der satirisch-didaktischen Geschichte vom Prinzen Biribinker zu. Mit Recht wurde darauf verwiesen, daß keine einzige Gestalt im „Biribinker“ Wielands Erfindung ist. Die große Reihe der dummen Märchenkönige, besonders die des Caylus, gab Modelle für den König Wanst, der große Zauberer Caramussal, der eifersüchtige Dämon, die Kraft des Namens Biribinker stammt aus den „Facardins“, Mirabella hat in gewissen fatalen Eigenschaften Leidensgenossinnen in den Contes licencieux, die beleidigte Fee und die möglichst wunderliche Entzauberung haben wir ungezähltemal getroffen. Aus den satirisch angehauchten Feenmärchen und Contes wurde noch entnommen: die umständliche Ratsversammlung (Tanzai), die dressierten Katzen und Hunde als Schauspieler (Caylus), die schmutzige Entzauberung eines Zimmergeschirres (Duclos), die maßlosen Wünsche der Krystalline (Facardins u. a.), die verschiedenen Gestalten, die die Geliebte annimmt, das Land im Bauch eines Walfisches (Voyages imaginaires), wo alles für schön gilt, was wir für häßlich halten (Mille et un jour, les frères génies) und der Deus ex machina, der das Ganze löst. Trotz dieser mehr negativen Einführung aber eroberten sich die Feenmärchen auch in Deutschland ihr freilich nur bescheidenes Stückchen Boden. Es ging den Lesern ähnlich wie dem Don Sylvio: „die Kürze dieser Erzählungen war das erste, wodurch sie gefielen“. Wieland selbst hat den orientalischen Turban und den Zauberstab mit Vorliebe in seinen Verserzählungen getragen, von denen einzelne, wie Idris (1768), der neue Amadis (1771), Hann und Gulpenhee (1778), Schach Lolo (1778) auf ihre französischen Quellen, besonders Hamilton und Crebillon, untersucht wurden; er benutzte in seinen großen-politisch-didaktischen Romanen („Der goldene Spiegel“, „Danischmende“) das orientalische Kostüm mit Vorliebe als Maske. Die französische Feerei begann nun aber direkt durch Übersetzungen nach Deutschland einzuwirken. „Morgenländische Erzählungen“ wurden 1766 von J. R. F. in Zürich übertragen, 1768 die ersten neun Bände des „Cabinet des fées“, in demselben Jahr wurden die seit 1760 in den „Abendstunden“ und

„Neuen Abendstunden“ überreich vorhandenen Übersetzungen französischer Feengeschichten (vgl. S. 31) in einer eigenen Sammlung herausgegeben, 1777 übersetzte Görg Bider in Lauchstädt Graf Hamiltons „Fleur d'epine“, „Facardins“ und „Belier“ als „Drei hüpsche kurzweilige Märlein“ in einer ganz wohlgelungenen archaistischen Sprache, ein Jahr später wurde in Augsburg Gueulettes Fum-Hoa als tunkinischer Madarin Yn-Li übertragen, 1780 wurden Märchen der d'Aulnoy übersetzt, 1782 erschien der erste Band der Vossischen Übersetzung von Gallands „Tausend und eine Nacht“, 1788 (nicht zum erstenmal) Petis de la Croix' Mille et un jour, 1789 wurden Cazottes „Fadaises“ von G. Schatz übertragen, 1790 wagte es Reichard in Gotha, seine „Blaue Bibliothek aller Nationen“ mit Perraults „Ammenmärchen“ zu eröffnen und mußte sich dafür im 101. Band der Allgemeinen deutschen Bibliothek ganz erschrecklich ausschelten lassen; vom ersten bis zum letzten Stück, ganz besonders gelte dies von Blaubart und Eselshaut, werde nur kindisches und albernes Zeug geboten, zudem sei schon vor 20 Jahren eine deutsche Übersetzung erschienen. („Märchen einer Amme“, 1764.) Boileaus klassische Grobheit wird citiert, und zum Gegensatz werden Hamiltons Märchen in den Himmel erhoben, auch ein Preis auf die Fortsetzung der Facardins gesetzt. Noch gab es 1790 eine Übersetzung von Gueulettes „1001 quart d'heure“, 1790—92 wurde Chavis und Cazotte von Wichmann übersetzt und 1795 kam eine Übertragung von Abdallas Reisen. 1792 wurden die „Zauber- und Geistermärchen“ der Lussan von Schorcht und Baur übersetzt und von Wieland eingeleitet. In den „Straußfedern“ V gab Müller aus Itzehoe 1790 mit reichlichen Ausfällen auf Schmieder und Konsorten eine glatte Übersetzung des „Ricdin-Ricdon“ der Lheritier und 1791 (IX) der „Robe de sincerité“ derselben Verfasserin, und noch 1797 bringen die Straußfedern ein Feenmärchen (nicht von Tieck). Die Fee im schönen Reich der Vögel steht mit dem König der Bären im Krieg. Der Prinzessin Rosalinde gelingt es mit Hilfe eines Zauberspiegels, den ihr der gute Geist aus dem Wasser giebt, und eines Talismanes, den der junge Bär seinem Vater stiehlt, dem Sohn der Fee seine frühere schöne Gestalt wiederzugeben und das Land der Fee von der Bärenherrschaft zu befreien.

So wenig sich verhältnismäßig die Übersetzer mit den „Contes licencieux“ beschäftigten (ich erwähne eine sehr schmutzige Über-

setzung der „Contes très-mogols“ 1776 und eine Übersetzung Crebillons von 1782), so rasch wurde die Nachahmung Crebillons in Deutschland heimisch. Die fünf Teile von Klingers „Orpheus“ (1778—1780) sind dafür von großer Wichtigkeit. Mit Bewußtsein kämpft der Stürmer gegen die seraphische Empfindsamkeit der Richardsonianer für die natürlichen Rechte der Sinnlichkeit, wie er dies seinem Rousseau zu entnehmen glaubte. Er machte sich die Begeisterung Heinses und anderer für Crebillon und dessen Schreibart zu Nutze und entwarf in dem schönen Bambino einen noch unglückseligeren Leidensgenossen des Tanzai, der unfähig ist, sinnliche Liebe zu genießen und von diesem Gebrechen erst dann durch die zürnende Fee Brillante geheilt wird, wenn er dessen ungeachtet bei einem weiblichen Wesen Liebe findet. Die mannigfachsten erotischen Abenteuer ergeben sich als Folge dieses Fluches. Der Roman „Orpheus“ in seiner ganzen Entwicklung liegt außerhalb unserer Betrachtung; er gehört zur Nachfolge des „Goldenen Spiegels“. Nur einzelne Motive der französischen „Contes de fées“ und „Contes licencieux“ sollen verfolgt werden. Da ist in erster Reihe der seit „Tausend und eine Nacht“ von allen französischen Satirikern immer wieder verspottete „große König“, der Ahnherr und Kollege des „Schach Lolo“, dem ja manche Zeitgenossen einzelne Züge geliehen haben mögen; da findet sich die Satire auf dessen Hof und die „große Stadt“ (Paris), ein vornehmlich dem Voltaire (s. unten) entlehnter Zug; wir treffen ferner die Prinzessin, die in eine elfenbeinerne Bettlade, den Prinzen, der auf ein unbewegliches Pferd verzaubert ist, den Zauberer Linko, der vor einigen tausend Jahren der Fee Lucinde die ominöse Bettlade stahl, und die komplizierte, diesmal sinnlich zugespitzte Erlösung; wir finden, wie in Rousseaus „Reine fantasque“, die halb ironischen pädagogischen Pläne und Erläuterungen, die bei der Leprince und ihren Genossinnen mit allem Ernst und voller Wichtigkeit in den Mittelpunkt rückten, und auch die gelegentlichen litterarischen Ausfälle fehlen nicht. Eine besondere Erzählung bildet im 5. Teil die (1780 selbständig erschienene) Geschichte von „Prinz Formosos Fiedelbogen und der Prinzessin Sanaclara Geige“. Sie ist nicht, wie man annahm, nach Crebillon, sondern unverkennbar nach Voisenon gearbeitet, dessen „Sultan Misapouf“ dieselben unzüchtigen Anspielungen, die hier unter der Geige und dem Fiedelbogen verborgen sind, im „Grand

doigt“ und dem „Petit anneau“ enthält; zu diesen Symbolen kommen noch Talismane, die warnen, zum Sieg verhelfen und abwehren sollen, eifersüchtige Feen in phantastischen Fuhrwerken treten auf, und das Paar tritt die bekannten Irrfahrten an. Auch in der Darstellung wird die bekannte geschwätzige, durch Umschweife und beständige Unterbrechungen auffallende Art Voisenons, die bewußte Übertreibung von „Tausend und eine Nacht“, angewendet; die Häufung der Abenteuer, der Wirrwarr der Vorkommnisse erinnert an Hamilton, besonders an die „Facardins“. Der Inhalt ist auch hier vorwiegend politisch und pädagogisch; darin unterscheidet sich Klinger vorteilhaft von seinen unmittelbaren Vorbildern, er schließt sich der großen Gruppe der „Conteurs de fées“ aus der Schule Hamiltons an. Die Aufklärer und selbst Wieland waren aber mit diesem neuen Vorstoß des „Unwahrscheinlichen“ keineswegs einverstanden; Wieland schien es übel zu nehmen, daß Klinger in seinen Wegen wandle und ließ ihn durch Musäus in der Allgemeinen deutschen Bibliothek (48, 1, 153) exemplarisch abstrafen.

Aber trotz dieser Gegnerschaft kamen allmählich Feenmärchen, zumal solche, die weder unsauber noch satirisch waren, zu einiger Geltung. Schon 1776 erzählte Lenz, der auch im „Felsen Hygillus“ Sinn für das Übernatürliche bewies, das „Fragment eines Feenmärchens à la Hamilton“, das Faullenz dem alten Schah Nabal mitteilt, während er ihm die Füße reibt. In übermütiger Weise wird der Haß der Feen Urganda und Miranda und der behexte Pandolfo behandelt, der kein Gelb und Rot sehen kann und daher die Fee Urganda, die in dieser Toilette erscheint (das Milchmädchen Biribinkers), sehr ungnädig behandelt. Obgleich Wieland noch 1785 an Zimmermann geschrieben hatte, er liebe die Feenmärchen nicht mehr, entschloß er sich doch ein Jahr später, im Verein mit Herrn v. Einsiedel und dem Prediger Liebeskind in die Reihe der Übersetzer einzutreten. Denn die bekannte Sammlung „Dschinnistan“ (1786—1789), die ihren Namen nach dem Feenland führt, ist im wesentlichen nichts anderes als eine freie, subjektiv gefärbte Übersetzung französischer Feenmärchen. Wieland hatte mittlerweile seine Ansichten von den Feenmärchen wieder etwas modifiziert. Zwar hält er immer noch das philosophische Märchen, das zu den Heilmitteln der menschlichen Thorheiten zählt, für das vorzüglichere. Aber er giebt doch zu, es sei kein Anlaß, sich der Vorliebe für das

einfache Feen- und Geistermärchen zu schämen, wie es durch Galland und die d'Aulnoy besonders gepflegt worden sei. Man habe sich also entschlossen, aus dem Cabinet des fées, dessen Inhalt so ungleichwertig sei, einzelne Märchen herauszusuchen, die zur Rührung des Herzens, zur Schilderung der Sitten oder zur Belustigung dienen könnten, oder durch Züge von Kritik, Satire und Allegorie, auch wohl nur durch den naiven Märchenton besondere Verdienste hätten. Die Übersetzung strebe nur das eine an, dem Originalwerk keine Schönheit zu nehmen, wohl aber recht viel neue zu verleihen. Thatsächlich ist die Art, wie Wieland mit seinen Quellen verfährt, eine ziemlich verschiedene. In der Mehrzahl der Fälle begnügt er sich, die Vorlage zu kürzen, augenfällige Unwahrscheinlichkeit zu bespötteln, den Verfasser zu tadeln oder zu belehren, leichte politische, satirische, auch wohl litterarische Anspielungen einzuweben, die Handlungen seiner Personen zu kritisieren, dann gewisse selbstverständliche Vorgänge, wie Tafelfreuden, Reisevorbereitungen u. dgl., auch überlange Dialoge zu kürzen und Namensänderungen vorzunehmen. In dieser Art verfährt er in „Nadir und Nadine" nach Pajons l'Enchanteur ou la bague de puissance (vgl. S. 57); in „Adis und Dahy" nach Petis de la Croix', Mille et un jour, Les frères génies (Geschichte zweier Jünglinge, die von einem eifersüchtigen Zauberer für 2000 Jahre in häßliche Greise verwandelt werden und nur erlöst werden können, wenn sie in diesem Zustand Frauenliebe finden, was endlich auf der Insel der Affen, wo das Häßliche für schön gehalten wird, geschieht); in „Neangir und seine Brüder" nach Pajons Histoire des trois fils d'Ali Bassa (S. 57); in Timander und Melissa nach Trois nouveaux contes de fées der Madame Lintot, Paris 1735 (der König, der in den Herzen seiner Höflinge liest und sich deshalb gekränkt von der Regierung zurückzieht, die Fee mit dem Affengesicht, die den Prinzen in einen Schmetterling verwandelt, Entzauberung durch ein Bad im richtigen Elixir; trotz der gegenteiligen Behauptung Wielands ist nur eine leichte Umarbeitung vorgenommen, der Schluß ist realer gefärbt, der Schmetterling ist lüsterner). Ebenso ist das Verhältnis von „Himmelblau und Lupine" zu Madame Fagnans „Minet-bleu et Louvette" (beide sind verzaubert, an bestimmten Tagen häßlich zu sein und zwar immer dann, wenn der andere gerade schön ist; endlich vereint sie an Stelle der Liebe die Dankbarkeit, vgl. Riquet rc.);

in der Geschichte von Pertharit und Ferrandine aus Hamiltons „Belier“ (vgl. S. 55); ganz unwesentlich sind die Veränderungen in der „Prinzessin mit der langen Nase“ von Einsiedel, deren Quelle Wieland nicht einfallen will und die in der „Histoire du prince Tangut et de la princesse au pied de nez“ (Aventures d’Abdalla, S. 53) liegt, im „Eisernen Armleuchter“ nach Caylus’, „Histoire du Derviche Abounadar“ (S. 59), in „Der Greif vom Gebirge Kaf“, nach Caylus’ „Histoire du Griffon“ (S. 60), nur daß aus „Gott“ der „König der Geister“ wurde, in „Der Korb“ nach Caylus’ „Histoire de la corbeille“, endlich im „Palast der Wahrheit“, nach Madame de Genlis von einer Dame übersetzt. Diese letzte Satire zeigt in geistreicher und ergötzlicher Weise, die nur äußerlich mit den Feenmärchen zusammenhängt, die Nachteile, die die unbedingte Erkenntnis der Wahrheit für die Menschen mit sich führt.

Anders verhält es sich mit einer Reihe anderer Stücke: „Der goldene Zweig“ ist anfangs ganz in Übereinstimmung mit dem „Rameau d’or“ der Gräfin d’Aulnoy (S. 45); an einem gewissen Punkt erklärt Wieland aber, die d’Aulnoy habe aus verfälschten Quellen geschöpft, und während das Liebespaar dort von lüsternen Feen und Zauberern nochmals in Grillen und Heuschrecken verwandelt und mühselig wieder erlöst wird, führt es bei Wieland ein glückliches und nützliches Familienleben im Schäferland, nach Art Rousseaus und der La Roche, wodurch es weit mehr beglückt wird, als durch das üppige Treiben im Reich der Feen. Aus den „Voyages de Zulima“ (vgl. S. 53) nahm Wieland die Geschichten des Abenai, des Sohnes des Hexenmeisters, dem die Beschäftigung mit den väterlichen Geistern schlecht bekommt und des Abulmer, der die härtesten Liebesproben durchzumachen hat, und setzte daraus die absonderliche rationalistisch-scherzhafte Geschichte „Der Druide oder die Salamandrin und die Bildsäule“ zusammen. Hier klären sich nämlich alle übernatürlichen Erscheinungen, die Bildsäule, in die sich Osmandyas verliebt, die Schöne, die Clodion in einem geheimnisvollen Palast in der Gewalt eines bösen Zauberers findet, als harmlose Ränke auf, die von den Verwandten der beiden romantischen jungen Leute veranstaltet wurden, um sie zu Ehemännern und einen zu des anderen Schwager zu machen. „Alboflede“, eine Episode aus Hamiltons „Zeneide“ (vgl. S. 55), wird dem Liebespaar Arbogast und Selma als abschreckendes Beispiel für das un-

vernünftige Streben, in die Zukunft sehen zu wollen, hingestellt. Alboflede thut den thörichten Wunsch, einen von dem ihren ganz verschiedenen Körper zu haben, und so viel Jahre zu leben, als sie Haare auf dem Kopfe hat, weil sie sich, nachdem sie ihre Unschuld verloren, für alt und haarlos hält. Bei Wieland ist die verkehrte Erziehung des Vaters schuld an dem unüberlegten Schritt. „Dschinnistan“ enthält aber auch eine Reihe von angeblichen Originalen oder von Stücken, die wir vorläufig für Originale halten müssen. „Der Stein der Weisen“ oder „Silvester und Rosine“ ist von Wieland verfaßt. Ein König und eine Königin, die sich von einem ganz an Cervantes gemahnenden Gaunerpaar beschwindeln ließen, werden in einen Esel und in eine rosafarbene Ziege verwandelt. Gewisse Kräuter geben ihnen ihre Menschengestalt wieder und nun leben sie in Rousseauschem Sinn glücklich und vergnügt als Bauern: also eine „moralische Erzählung“, flüchtig mit den Farben des Feenmärchens bepinselt. Einsiedels „Zweikampf“ ist eine schauerliche Geistergeschichte aus der Schule der Ritterromane. Ein geheimnisvolles Kind, Rosalie, erlöst einen irrenden Geist, indem sie den Mörder ihres Vaters tötet. Arm und Brüste, die sie im Kampfe verloren, wachsen ihr nach. Im „Labyrinth“ ferner zählt Einsiedel die Liebesproben des Prinzen Milimi auf, der schließlich die Genien der Luft, des Feuers, des Wassers und der Erde um einen milden Tod zu Ehren seiner geliebten Zelide anfleht, während derselbe Verfasser in den „Klugen Knaben“ die Befreiung eines Liebespaares aus den Händen eines königlichen Wüterichs durch drei Engel schildert. Am meisten an das Feenmärchen erinnert Liebeskind mit der Erzählung „Lulu oder die Zauberflöte“. Der Prinz Lulu befreit die schöne Sidi aus der Gewalt eines bösen Zauberers durch eine Flöte, deren Klängen niemand widerstehen kann, und durch einen Ring, der ihn bald alt, bald jung erscheinen läßt. Zweifellos ist eine französische Quelle vorhanden. Ein originales deutsches Feenmärchen scheint im „Dschinnistan“ kaum enthalten zu sein. Wirklich deutsche Feenmärchen gab es ja — um dies gleich zu sagen — vor Goethe in Deutschland trotz Lenz und Klinger überhaupt nicht, auch dann nicht, als die „Volksmärchen der Deutschen“ des Musäus (1782—1787) das Märchen und die Sage in die Litteratur einführten. Ungleichmäßig dem Werte wie der Provenienz nach ist das, was Musäus hier bietet. Zweifellos entnahm er vieles, wie besonders

die prächtigen Legenden von Rübezahl, direkt dem Volksmund, und sein Verkehr mit den alten Weibern am Spinnrade, mit den Kindern von der Straße und den alten Soldaten verschaffte ihm gewiß reiche Ausbeute. Aber ebenso gewiß schöpfte er vieles aus französischen Quellen, als er, verstimmt über den unbefriedigenden Erfolg des deutschen Grandison, beschloß, sich nunmehr den Ammenmärchen zuzuwenden, da „die Feereyen wieder recht in Schwung zu kommen scheinen", auch wohl durch das dramatisierte Märchen angeregt, wie es durch die Übersetzung der berühmten „Fiabe" Gozzis (von Werthes 1777—1779) allmählich auch auf der deutschen Bühne zur Geltung kam. Das lustigste dieser Stücke und vor Schillers „Turandot" wohl auch das wertvollste ist Klingers „Derwisch" (1780), der allerdings niemals über die Bretter gegangen sein dürfte. Stark von der Erscheinung Cagliostros beeinflußt verwendet er das alte Märchenmotiv von der Fähigkeit, Tote zu beleben und flicht andere ein, wie das bei Pajon erwähnte von der Prinzessin, die ihr Lebenlang die hundertste Perle ihres Schmuckes sucht, und den drei Uhren, die, wenn man sie um Mitternacht aufzieht, zu Menschen werden, oder das von Hauff wieder aufgenommene von den vertauschten Köpfen. — Schon der Titel, den Musäus seinen Volksmärchen beigiebt, „Hundert und ein Abend" ist, wie die Vorrede bestätigt, als Anspielung auf die „arabischen" Märchen gemeint; mit Cazotte befürchtet er, seine Erzählungen könnten die Schlafsucht des Lesers wecken. Jedenfalls kannte er „La belle aux cheveux d'or" der d'Aulnoy und „La belle et la bête", als er „Die Bücher der Chronika der drei Schwestern" schrieb, ebenso sicher sind „Rolands Knappen" durch die „Histoire du prince Tangut et de la princesse au pied de nez" aus den „Aventures d'Abdalla" beeinflußt und wirkt der zweite Teil von Perraults „La belle au bois dormant" in „Die Nymphe des Brunnens" nach. Von Stoffen, die er aus dem Volke übernommen haben mag, finden sich lediglich die Sage von Blanca (Sneewittchen) und der Stiefmutter und die fünf Legenden von Rübezahl; die Sage vom Grafen von Gleichen dürfte er aus einer gedruckten Quelle geschöpft haben, die Sage von Libussa ist dem Dubravius entlehnt, „Der geraubte Schleier", „Stumme Liebe", „Ulrich mit dem Bühel" und „Dämon Amor" sind wesentlich frei erfundene Stücke. Musäus ist indessen weniger wichtig durch die Stoffe, die er verarbeitet, als durch die Art, wie er seine Märchen

erzählt. In der alles auflösenden Ironie übertrifft er sein sehnsüchtig umbuhltes Ideal Wieland, und es ist ein Beweis dafür, wie äußerlich Musäus zu den Märchen steht, wenn er unaufhörlich bestrebt ist, alle Konsequenzen dessen zu bewitzeln, was er soeben dargestellt hat, und in aufklärerischer Weise alles Übernatürliche zu verspotten oder rationalistisch zu begründen, auch geflissentlich anachronistisch aus dem Ton zu fallen. So wird in „Richilde" erzählt, wie die Seele eines Abgeschiedenen gegen Ehrenwort vom Engelpförtner beurlaubt wurde, und wie schlecht es damals mit der Polizei in der Unterwelt bestellt war. Der Sohn dieses spukenden Geistes weckt Blanca durch eine Reliquie zu neuem Leben, was um so leichter vor sich ging, als der jüdische Leibarzt der Richilde statt des verlangten Giftes nur Narkotika angewendet hatte. Durch denselben Arzt wird geflissentlich die ganze Wirkung des Märchens zerstört: nachdem die Stiefmutter in glühenden Schuhen getanzt, kocht Sambul eine köstliche Salbe, die alle Brandblasen flugs heilt. Er selbst und sein Haus kam zu hohen Ehren, und einer seiner Nachkommen ist Minister des Königs von Marokko. In „Rolands Schildknappen" tritt ein falscher Feenkönig auf, und zum Schluß wird ironisch bemerkt, wie angenehm es doch wäre, wenn auch heute Talismane wie das nahrhafte Tellertuch und der Gürtel der Unsichtbarkeit in Gebrauch wären. Etwas mehr wird der Märchenton in den „Legenden von Rübezahl" gewahrt. Aber immerhin hat die schöne Emma den Spleen, Rübezahl hüpft herum, wie ein französischer Lazarettarzt unter den Kranken, die er auf den Kirchhof zu spedieren hat, der Selbstmord wird bewitzelt, der eifernde Pfaffe angegriffen, der Berggeist wird im Kanzleistil angesprochen, und den Erdgnomen wird ironisch das Verdienst zugesprochen, daß der Erdbrand von Lissabon und Quatimala sich nicht ausbreiten konnte, und daß das deutsche Vaterland immer noch auf festem Grund und Boden stehe. Ganz rationalistisch wird in der „Nymphe des Brunnens" erklärt, wie es möglich war, daß die Königin unversehrt aus dem glühend heißen Bade herauskam. Der Geist in „Stumme Liebe" wird bei seinem Erscheinen ironisch begrüßt und spricht in Jamben, was, wie das übermäßige Pathos in „Liebestreue" von Wieland, dem Veranstalter der Ausgabe von 1804—1806, ausdrücklich als Ironie bezeichnet wird. Abstoßend wirkt die frivole Art, mit der in „Ulrich mit dem Bühel" die Ermordung eines zudringlichen Knappen durch

seine Herrin abgethan wird, und wie schlechte Ehen als Werk des „Dämon Amor“ hingestellt werden, ebenso die Witzelei in „Melechsala“ über die heilige Elisabeth und das Rosenwunder, wie aus den Schlackwürsten rote, den Semmeln weiße und den Eierkuchen gelbe Rosen wurden. In „Melechsala“ (die Sage vom Grafen Gleichen) thut er sich überhaupt besonders viel auf die weltliche, spöttelnde Art zu gute, mit der diese Sage, in der sonst getragener Ernst und Frömmigkeit vorherrscht, behandelt wird. „Unsere zukünftigen Himmelsbürger“ werden wegen der „verworrenen Begriffe“, die sie sich von dem „Zustand und der Beschaffenheit des himmlischen Jerusalems“ machen, ausgelacht. Der Glaubenswechsel, sonst, wie etwa in der Insel Felsenburg, ein Gegenstand des höchsten Abscheus, wird hier in der leichtfertigsten Weise mit Hinweis auf die Menge Wassers in Vater Gregors Ablaß-Cisterne und auf die Toleranz der Kirche, die noch weit die Toleranz der Liebe übertreffe, anempfohlen, in ehrfurchtswidriger Weise wird der Verlauf einer vom Papst einberufenen Kongregation geschildert. Was immer mit der Kirche zusammenhängt, wird abfällig besprochen oder verspottet: der unberechenbare Schaden der Kreuzzüge wird wiederholt scharf beleuchtet, die Seelenmessen, der Papst erregen den Spott des Verfassers und vom guten Engel des Grafen wird behauptet, er habe ihn am Ohr gezupft. Auch in weltlichen Dingen herrscht die Skepsis und der Hang, alles herabzusetzen: der Graf verunstaltet in seiner Stellung als Gärtner den Garten des Sultans aus Unkenntnis und Ungeschicklichkeit in der abgeschmacktesten Weise, ohne daß einer der Hofleute es wagt, darauf aufmerksam zu machen, um nicht für geschmacklos gehalten zu werden (La robe de sincérité); endlich werden als Satyrspiel zu dem Eheglück des Grafen die Abenteuer seines Knappen, des flinken Kurt, mit seiner Ehefrau, der frommen und zänkischen Rebekka, auf das derbste dargestellt. Neben dieser Neigung zur Ironie und Zweifelsucht geht auch ein Hang zur Polemik und Satire, die sich an Tagesereignisse anlehnt, durch die Volksmärchen; Politik wie Litteratur werden herangezogen. Wegen einer königlichen Indigestion wird der Koch gestäupt; der Göttersohn, der Freund des Pflügers, der ihn aus Sklavenketten befreit, wird, in deutlicher Anspielung auf Josef II., vorausgesagt, die Mönche, deren Klöster aufgehoben werden, müssen sich viel Hohn gefallen lassen. Breiteren Raum nimmt die litterarische Polemik ein: dem „infalli-

beln Kästner" wird vorgeworfen, daß er sich oft genug verrechnet habe, die ganze zeitgenössische Prosalitteratur, die empfindsamen, pädagogischen, komischen Volks- und Hexenromane, die Robinsonaden, Plimplamplaskos, die Rosenthalsche Sippschaft mit dem Höckerweibermund (Sintenis), alles dies kommt schlecht genug weg, während die markigen Thaten des Dietrich von Bern, Hildebrands, Rennewarts, des gehörnten Seyfried gepriesen werden. Hermes holt sich einen besonderen Spott, desgleichen der „Minnesänger Jacobi" und Wezel mit dem Kakerlak, während Bürger und Goecking freundliche Erwähnung finden. Ganz ungeschoren dürfen auch die Recensenten nicht bleiben: eine Henne gackert, weil sie ihr frisch gelegtes Ei recensiert, der flinke Kurt macht es wie ein Kunstrichter, er taugt weniger zum Angriff, sucht sich aber kühn das Volk der Krüppel und Lahmen aus. Eine Erwähnung verdient auch die Sprache des Musäus, die für die Erzählung von Märchen zweifellos so wenig als möglich paßt. Er stellt sich in Gegensatz zu Gottsched und Adelung, verspottet die Verdeutschungsversuche Campes und huldigt (wie auch in den von ihm verfaßten Bänden der Straußfedern) den Fremdwörtern in unbeschränktem Maße: infallibel, inhibieren, Spleen, Chicane, Adjukation, perennierend sind Worte, die er mit Vorliebe verwendet, und unter denen einzelne dem älteren deutschen Sprachschatz entnommene Ausdrücke wie „Geschlechtsklitterung" seltsam hervorstechen. Besonders liebt er es, Geistererscheinungen oder sonstige Momente, die durch die Verknüpfung mit dem Übersinnlichen besondere Weihe verlangen, durch eine möglichst nüchterne, mit Fremdwörtern überhäufte, an die Kanzlei oder an das Rechtsleben gemahnende Sprache zu profanisieren. Schließlich ist bei Musäus noch ein Hang zur Unreinlichkeit nicht zu verkennen: weniger in geschlechtlicher Beziehung, wo höchstens die aus dem Feenmärchen bekannte Verjüngung der Hexe durch eine Person, die eine „erotische Vegetation zu bewirken im stand ist", die Erwähnung der unzüchtigen Blume Muschirumi und einiges dergl. ins Auge fällt, als vielmehr in Gestalt eines schwer begreiflichen Vergnügens an Koliken, Klystieren, Indigestionen und sonstigen Unappetitlichkeiten. So wenig Herzerfreuendes also die Märchendichtung des Musäus im Grunde hat, so ist doch nicht zu verkennen, daß er der erste ist, der das Märchen im Deutschen von der blinden Nachahmung fremder Formen befreit, und der ihm eine

besondere nationale Gestalt zu geben versucht. Tamen est laudanda voluntas.

Der strengste Nachfolger des Musäus ist Georg Gustav Fülleborn (1769—1803), der sich als litterarischer Sammler und Vermittler aus dem Orient, aus Griechenland und aus dem älteren Deutsch, als Wegweiser durch Jean Paul und sehr geschickter Satiriker („Der Roman meiner Autorschaft von Benjamin Tratschqualm"; „Die Herren von Felsenau", geschickte Nachahmung des Siegfried von Lindenberg) erprobt hat. Für den Augenblick beschäftigen uns nur seine „Volksmärchen der Deutschen", Halle 1789, die man lange für einen 6. Band des Musäus hielt. Die „Schlesischen Märchen" sind ganz im Sinne des Musäus gehalten. Rübezahl, der die Guten belohnt und die Bösen straft, ist der Held. Scherzhaft wird hervorgehoben, um wie viel bequemer es war, als einem die Geister noch mit Geld und Gut beistanden, während man jetzt auf reiche Vettern aus Indien warten müsse. Es wird ein Märchen versprochen, in dem die bösen Aufklärer und Philosophen schlecht wegkommen sollen, und Musäus wird als Muster genannt. Stofflich wird die alte Vertauschung der Seelen verwendet, und die Seele eines Raugrafen à la Bürger wird in einen Hirsch versetzt, während der Berggeist selbst in den gräflichen Körper fährt und dort bis zu dessen Besserung bleibt. Sonst findet man den guten Burschen, dem Rübezahl nach ein wenig Neckerei eine Menge Gold verehrt, die nichtsnutzigen Kerle, die sich diese Wohlthat zu Nutzen machen wollen und gründlich geäfft werden, wobei es etwas unreinlich zugeht, den frommen Mann, der eine Rotte von Geistern erlöst, den armen Schlucker, der schließlich vom Teufel geholt wird.

Weit bedeutender als Fülleborn und als Märchenerzählerin auch dem Meister Musäus überlegen, ist die leider noch viel zu wenig gewürdigte Christiane Benedikte Naubert (1756—1819), deren weitverzweigte Kenntnis deutscher Sagenstoffe eine eingehende Quellenuntersuchung erfordert. Zweifellos ist die Naubert nicht weniger als durch die Märchendichtung des Musäus durch jene altdeutsche Renaissance, jenes Rückgreifen auf die „Sagen der Vorzeit" beeinflußt, die sich vom Ritterroman abzweigte, die in Veit Weber in den Jahren 1787 bis 1798 ihren Höhepunkt erreichte und auch uns (im 4. Abschnitt) beschäftigen wird. Die „Neuen Volksmärchen der Deutschen" von der Naubert erschienen 1789—1792. Auch die

Naubert gehört eben nicht zu den berufensten Märchenerzählern. Dazu ist sie viel zu gebildet und viel zu langatmig. Sie liebt es, mehrere Sagen zu verknüpfen und liefert kleine Märchenungetüme, die in ihrer „Rauheit“ von der flimmernden Feenwelt der d'Aulnoy und Genossen wohl sehr entfernt sind, aber in der Häufung und Verwirrung der Motive doch eine gewisse Beeinflussung verraten. Ihre nationale Gesinnung zeigt sie in der Wahl ihrer Stoffe, aber auch in manchen deutlicheren Zügen: das biedere „teutsche Weib“ hat ein Vorurteil gegen die Ausländerin, der Pomp der „Madame d'Annoi“ wird verworfen und die „einfachere“ deutsche Fee wird herausgestrichen, der „teuere Leser“ wird gebeten, den rauhen Klang der alten vaterländischen Muse nicht gering zu schätzen. In den Apostrophen an die Leser, in denen diesen bald geschmeichelt wird, bald die Verfasserin ihre Unkenntnis entschuldigt und versichert, daß dieser oder jener Punkt noch von niemandem aufgehellt wurde, verrät die Naubert einen leichten didaktischen Hang. Aus dem Ton fällt sie nur selten, etwa wenn sie von einer Poisarde spricht, oder wenn sie auf gelehrte Quellen hinweist, weil eingehende Schilderungen für den Märchenerzähler zu langweilig seien, wenn sie religiöse oder Standesvorurteile mit der alten Zeit „entschuldigen“ zu müssen glaubt, am meisten wohl durch den stark pessimistischen Zug, mit dem sie an ihre Überlieferung herangeht. Unzüchtig ist sie nur einmal. Ihre Stoffe verraten, wie erwähnt, eine große Belesenheit in den deutschen und den stammverwandten Sagen und viel Kenntnisse der Überlieferungen einzelner Provinzen, die sie dem Unterricht ihres Bruders, Prof. Hebenstreit, und ihrer Belesenheit in deutscher und fremder Litteratur verdanken mochte. Ihre Lieblingszeit ist die Rudolfs von Habsburg. Sie erzählt die Geschichte vom „stillen Volk“ auf dem Schloß Ravensburg, einem Geistervölkchen, das, nur Auserwählten sichtbar, über die Schloßbewohner wacht und Eindringlinge mit dem Tode bestraft. Sie entwirft grelle Bilder von der Zuchtlosigkeit am Hofe des Königs Artus und verquickt diese Sage merkwürdigerweise mit der von der Frau Holle, die im ganzen mit den bei Grimm (Anm. zu Nr. 24) mitgeteilten aus der Schwabengegend und dem Hessischen stammenden Versionen stimmt. Beide Sagen sind in folgender Weise vermengt: Genelas, die infolge einer schlüpfrigen Liebesintrigue unschuldig vom Hofe des Artus verbannt wurde, kommt zu Mutter Rose, die in ihrer Jugend

das Abenteuer mit der Frau Holle bestanden hatte. Rose erzählt nun den weiteren Verlauf ihres Lebens während ihrer Ehe mit dem Krieger Martin, und wie es ihrer halb gespenstigen Stiefschwester immer wieder gelungen, alles zu vereiteln, was gute Geister auf Geheiß der Frau Holle für Rose zu thun willens waren. Schließlich wird Genelas von Morgane, der Schwester des Artus und Mutter der „sogenannten Fata morgana", an den Hof zurückgebracht und besteht hier eine Probe, die an die „Robe de sincérité" erinnert: ein Abgesandter des „guten deutschen Hausgespenstes", der Frau Holle, bringt einen Mantel, der nur einer völlig reinen Magd paßt, und ein Horn, aus dem nur ein makellos treuer Liebhaber trinken kann. Zum Stoffkreis des „Blaubart" und zwar zu jener katholisierenden Gruppe, die aus der Niederbretagne stammt und zu der das von den Brüdern Grimm (Nr. 3) aufgezeichnete „Marienkind" zählt, gehört das Märchen „Ottilie". Die sterbende Ritterfrau übergiebt ihr Kind der heiligen Jungfrau, der Verführer überredet es, die verbotenen Bäder der Jungfrau zu besuchen und auf die Erde herabzublicken; zur Strafe ihres Ungehorsams wird der kleinen Marie ein Finger vergoldet, und sie wird auf die Erde verstoßen, erlebt hier aber nicht die bei Grimm erzählten, an den zweiten Teil der „belle au bois dormant" anklingenden Prüfungen, sondern allerlei Anfechtungen durch den Bösen und einen unliebsamen Freier, bis sie die Jungfrau schließlich in ihren Berg aufnimmt. Vom Himmel meint die Verfasserin, sie wisse selbst nicht, wie es dort ausgesehen habe. „Die Legende von St. Julian" (nach Herders Neueinführung der Legende erschienen) berichtet, wie Julian sein verzaubertes Elternpaar, das als Hirsch und Hinde mit der wilden Jagd einherzieht, durch einen Freischuß tötet, wie er ein Mädchen heiratet, das gleichfalls Blutschuld auf sich geladen, wie beide sich durch ein jahrelanges Märtyrerleben entsühnen und wie die Frau endlich beide erlöst, indem sie einen scheußlichen Krüppel, der sich aber als Engel entlarvt, in ihr Bett nimmt. Rübezahl-Legenden von großer Weitschweifigkeit und Phantastik schließen sich an. Die Sage von der Höhle Ludlams, der unerbittlichen Gläubigerin, wird eingeflochten, Rübezahl tritt in phantastischen Gestalten, darunter als alter, geheimnisvoller Jude, auf, die Lebensgeschichte des Knechtes Erdmann und seiner Braut Marie giebt Anlaß zur Mitteilung verschiedener Sagen und auch vereinzelter kulturhistorischer Züge, be-

sonders provinzieller Art; das verlotterte Leben des dicken Wirtes Melchior und seiner männersüchtigen Tochter Else ist mit Zügen derben Humors gezeichnet. „Das oldenburgische Horn“ ist stark in der Manier Veit Webers gehalten, behandelt die Kämpfe des Grafen von Oldenburg mit dem Bischof Adalbert von Bremen, die Wiedergewinnung des Hornes, das einst dem Grafen Otto von einer geheimnisvollen Waldjungfrau geschenkt worden war, durch Friedrich, einen späteren Sprossen des Geschlechtes, auch einen Löwenkampf mit Geistererscheinungen als Gottesgericht, und schließlich die Liebe Friedrichs zur Geisterjungfrau Swana. An dieser Sage scheint nur wenig historisch zu sein. Nach Richard Johnsons (1570—1630) berühmter „Famous historie of the seven champions of christendom“ (1595), der mutmaßlichen teilweisen Quelle von Spensers „Fairie Queene“, ist zum kleineren Teil „Das Märchen vom Ritter Georg oder die hamelschen Kinder“ gezeichnet. Georg lebt durch fünfzig Jahre unter der Erde in der Gewalt einer alten Zauberin, der er durch seinen Hauch zur Verjüngung helfen soll. Als sie einmal im Jahre Schlangengestalt anzunehmen gezwungen ist, fällt sie in die Gewalt des Rattenfängers Thilo Hallad, und Georg, dem das halbe Jahrhundert unter der Erde nichts zu seinem Kindesalter hinzugab, findet seinen Vater wieder. Sie ziehen nun nach Hildesheim zu Rudolf von Habsburg, bei Hameln wird Georgs Vater ermordet, Georg kommt in die Hut des wackeren Stadtschreibers von Hameln und fällt dann in der bekannten Weise in die Hände Thilos, der ihn und seine Gefährten unter der Erde umherführt. Endlich befreit er sich und die anderen Verzauberten, darunter auch die alte Hexe, und geht mit vielen seiner Genossen, nunmehr ein junger starker Mann, in den Dienst Betlen Gabors. Die Verfasserin entschuldigt sich, daß sie so oft von ihrer Quelle abgewichen sei. Zwei Märchen führen nach Österreich, „Die Fischer“ und „Die weiße Frau“; das erstere erzählt, mit allerlei Spuk und eingestreuten Erzählungen verlängert, die Geschichte von der Gründung von Klosterneuburg und läßt die Fischer das Lied vom „Fischer und der Nixe“ singen, „das auch ein neuerer Dichter behandelt hat“. Die „weiße Frau“ führt nach dem Schloß Neuhaus in Böhmen und berichtet, mit Entschuldigungen wegen der etwas zu empfindsamen Färbung, von der spukenden Burgfrau von Rosenberg, die aber im Grunde nichts anderes anstrebt, als die standesgemäße

Versorgung ihrer Urenkelin Berta. Thüringisch ist „Jungfernsprung und Roßtrab“, die Geschichte des bekannten Felsens bei Thale und der Eiche, deren Wunderkraft am Peter- und Paulstage aus einem Pantoffelhelden einen selbstbewußten Ehemann macht und viele Jahre später seiner Tochter Emma die Verbindung mit ihrem Geliebten ermöglicht; Emmas Reittier, dem übernatürliche Kraft verliehen ist, wagt den berühmten Sprung. Direkt nach Bürgers 1785 veröffentlichtem Gedicht „Der Kaiser und der Abt“ oder vielleicht nach einer anderen Redaktion des dem Sacchetti (1370) entnommenen Stoffes ist „Der Müller von Eisenbüttel“ gearbeitet, die komplizierteste unter den Naubertschen Geschichten. Der Müller, der nach seiner Mühle in Tondorf auch der Tonhäuser heißt, ist ein begeisterter Anhänger Egberts, den Heinrich IV. ermorden ließ. Da der Mord mit Hilfe der Müllerin geschah, tötet der Tonhäuser sein Weib und zieht sich dann ins Kloster Helfenstein zurück, dessen Abt Helfo vom Kaiser durch die bekannten drei Fragen geängstigt wird. Der Müller, im Gewand des Abtes, beantwortet die Fragen, doch nicht in der bekannten Weise, sondern so, daß der Kaiser durch jede Antwort an die Ermordung Egberts erinnert wird. Der Geist seines Weibes klagt den Tonhäuser als Mörder an, er verschwindet für ein Jahrhundert unter die Erde, taucht dann als „treuer Eckard“ wieder empor und berichtet das Tanhäuserschicksal vom Papst Urban und dem blühenden trockenen Zweig, das er selbst erlebt hat. So sind hier drei Sagenmotive verknüpft. „Erlkönigs Tochter“ sucht, obwohl inhaltlich ganz ohne Zusammenhang, an zwei schon allgemein verbreitete Gedichte Goethes, den „Erlkönig“ (1786 publiziert) und den „König von Thule“ (1782 gedruckt) anzuknüpfen. Der Erlkönig herrscht über Thule, seine Tochter, ein Halbgeist, wird die Gattin des großen Seehelden Hiolm von Seeland, der nun mannigfache Abenteuer zu bestehen hat, von dem ebenfalls halbgeistigen König von Skandinavien verfolgt, von dem Fürsten von Mona, gleichfalls einem Halbgeist, dem er einst das Leben rettete, aber geschützt wird. Als seine Gattin stirbt, erhält Hiolm von ihr ein Trinkgefäß, das ihm Vergessenheit geben soll: er ist also der „berühmte König von Thule“, doch hat er mehr Wasser als Wein getrunken. Ein wahres Muster freien Schaltens mit einer übernommenen Vorlage ist die Wiedergabe des Genovevastoffes unter dem Namen „Genoveva oder die Träume“. In keiner der Quellen,

die der Naubert zur Verfügung standen, weder im Volksbuch, noch in der Legende, noch in einem Puppenspiel, noch in einer der lyrischen oder dramatischen Arbeiten des Malers Müller, die ihr bekannt sein konnten, fand sie Anregungen zu dem, was sie aus der Sage von der heiligen Genoveva gemacht hat. Weit mehr liegt, ähnlich wie in der Nacherzählung der Nibelungen, das offenkundige Bestreben zutage, sich in vollem Gegensatz zur Quelle zu setzen. Genoveva ist die Tochter eines Raubritters, dessen Burg Rudolf von Habsburg zerstörte. Ihre Mutter steht unter dem Schutz der heiligen Genoveva von Nanterre; sie fliehen und kommen in das Gebiet des Grafen Siegfried von Nanterre, der Genoveva heiratet. Doch wird sie vom Schäfer Kollin geliebt, während sie in Rubin, den Neffen des Grafen, verliebt ist. Als Siegfried nach Kompostella zieht, wird sie mit Hilfe des elenden Burgpfaffen und nachgeahmten Geisterspuks schwer mit Rubin kompromittiert, ihr Bote Kollin (eine leicht an Müllers Karl erinnernde Gestalt) wird im Wald ermordet. Siegfrieds Bruder Golo, ein schläfriger und indolenter alter Herr, kommt zwar auf die Burg, ist aber nicht im stande, Ordnung zu schaffen. Von bösen Ahnungen und allerlei Spuk getrieben, eilt Siegfried nach Hause, trifft unterwegs Genovevas für tot gehaltenen Bruder Ruprecht und glaubt mit den anderen, Genoveva sei aus bösem Gewissen in den Tod gegangen. Mit Hilfe von Kollins Geist, eines Wundermannes, der in einer Kufe den ganzen Sachverhalt in Bildern zeigt (Feenmärchen), und eines weißen Rehs (Volksbuch) finden sie Genoveva uud ihr Kind in der bekannten Waldeinsamkeit. Dem Pfaffen wird verziehen, sie leben glücklich, aber nur kurz (Volksbuch), ihr Sohn (nicht Schmerzensreich) ist jener Siegfried von Nanterre, der bei Damiette den Heldentod fand. Noch subjektiver tritt die Erzählerin in „Zwölf Ritter von Bern oder das Märchen vom Hort der Nibelungen" auf. Sie konnte da meines Wissens nur aus C. H. Müllers Abdruck des Nibelungenliedes (1782) und allenfalls aus Bodmers älteren Arbeiten (1757) schöpfen. Dabei zeigt sie aber auch vollkommene Kenntnis des „großen Rosengartens". Grimhilde ist die Tochter des Königs Gibich in Rhätien, die Schwester von Gundachar, Gernot, Giselherr und die Braut des Markgrafen Rüdiger; sie pflegt für ihren Vater Rosen zu pflücken und gerät auf den Pfad des Lasters, weil sie einst eine Rose für sich behält. Ihre

Schwägerin Brunilde, von der weiter nichts berichtet wird, weckt ihren Sinn für Schmuck und Glanz. Brunildes Bruder ist Fradolf, den das „Lied der Nibelungen“ Siegfried nennt und dem „die alte Heldensage nach Art der schmeichelnden Ministrels tausend Vollkommenheiten beigelegt hat“, während er ein ganz gewöhnlicher habgieriger Kumpan ist. Er vermählt sich mit Grimhilde und „jeder gönnt dem Pinsel die Furie“. Hagen von Troy ist ein ungemein tapferer und rechtlicher Krieger, dem man nur vorwerfen kann, daß er absolut nicht Christ werden will. Diesem braven Mann wird berichtet, Fradolf habe den Gibich ermordet; er begiebt sich also zu Fradolf, tötet ihn und versetzt der ohnmächtigen Grimhilde einen Fußtritt. „Leser, welchen Hagens Betragen zu hart erscheint, mögen bedenken, daß er Grimhilde für eine Vatermörderin hielt.“ Nach Fradolfs Tod findet Grimhilde zu ihrem Entsetzen die Kisten, die Fradolfs Hort enthielten, leer — „wie das zuging, hat seit 1400 Jahren niemand herausgebracht“, nur Zauberbücher stöbert sie auf, die ihr für einen Tag überirdische Schönheit verschaffen. Sie legt sich im Frobenthal ihren mit allen Hexereien versehenen Rosengarten an. Blödel, „der seinen Namen nach unseren Begriffen führt“, und Hawart von Dänemark werden dort gefangen. Ezzel zieht ihnen zu Hilfe und erleidet, „wie die ganze Welt der Märchenkenner weiß“, ein gleiches Los. Sie wird Ezzels Frau und ermüdet ihn anfangs mit ihren Zauberkünsten, bis sie ihn auf den Rat des Mönchs Isolt lieber durch „Häuslichkeit, Treue und grenzenlose Gefälligkeit“ fesselt, als durch Zauberei. Nun spielen sich die im „Rosengarten“ geschilderten Kämpfe zwischen den Mannen Gundachars und jenen Dietrichs von Bern ab, nur daß wiederum, im strikten Gegensatz zur Sage, alle Berner unterliegen, denn Gundachar und seine Schar ist durch Emma, die schöne Gattin des längst getrösteten Rüdiger, gegen den Zauber der Grimhilde gefeit. Diesen Ausgang müßte angeblich jeder Leser kennen, der genugsam mit der alten vaterländischen Muse befreundet ist. Die Dinge entwickeln sich nun ganz wie im 33. bis 38. Abenteuer des Nibelungenliedes, nur daß Fradolfs Geist erscheint und Grimhilden die Ereignisse der nächsten Tage weissagt; so freut sich die Furie, als Hagen dem kleinen Ortlieb das Haupt abschlägt. Zu der Fülle von Toten kommen noch Rüdigers Gemahlin und Tochter, Dietrich von Bern hat ein Leben der Buße vor sich. Hildebrand ist nicht der Besitzer des Hortes, es wird angedeutet, daß die

beiden Krieger, die sich die ganze Geschichte erzählten, nicht ohne Erfolg nach dem Schatz strebten. Betrachtet man die Erzählung der Naubert Zug um Zug, so erscheint sie echt aufklärerisch wie das Negativ der Sage: alles Weiße wird schwarz und umgekehrt. In „Ottbert" wird vor Schiller die Geschichte des Grafen von Habsburg und des Priesters mit dem Allerheiligsten mitgeteilt. Die Geschichte von „Ottbert" erzählt Albrecht von Habsburg, ein Vetter Rudolfs, der lange in Parma gefangen sitzt. Ottbert hat die Hexe Teuta zur Halbschwester, ihren Künsten gelingt es, selbst den heiligen Trutbert zum Fluchen zu bringen, worauf dieser beschämt von dannen zieht. Ottbert wird ihm von Teuta nachgesendet, doch verspricht ihm der geheimnisvolle „Berggraf", ihn, wo immer er sei, durch ein „Hammersignal" zu warnen, so daß er nur aufzustampfen brauche, um durch die Erde zurück zu fliegen. Ottbert findet den Trutbert im Kloster des heil. Pammachius, erlebt durch Teutas Ränke viel Anfechtungen, darunter auch durch den unkeuschen Geist Aurelia, der sich als Aurelio ins Kloster schleicht. Am Tage, da ihn Teuta öffentlich als Mörder Trutberts erklären läßt, hört er endlich das Warnungssignal und stürmt mit Trutbert wohlbehalten quer durch die Erde zurück, während Aurelia von den reinigenden innerirdischen Flammen in nichts aufgelöst wird. — Haben wir uns wegen der stofflich merkwürdigen Erzählungsart der Naubert ausführlicher mit ihr beschäftigt, so können wir uns über die übrigen Nachahmer des Musäus, durchweg Schriftsteller, die wir noch in anderem Zusammenhang treffen werden, um so kürzer fassen. Der geschäftige Langbein (1757—1835), der es liebte, die Früchte seiner reichen Lektüre als eigenes Erzeugnis auszugeben, suchte auch das Märchen, das ja immerhin seinen Mann zu nähren begann, in den Bereich seiner Produktion einzubeziehen. Natürlich war er für beide Richtungen zugänglich. Im 2. Bande der „Schwänke" (1792) findet sich „Der Bieresel, ein sächsisches Volksmärchen", ganz im Sinn von Musäus und der Naubert, nur stark vergröbert und durch das beständige Streben, witzig zu sein, entstellt. In Nachahmung der Naubert wird eine bekannte Sage („Landgraf, werde hart") eingefügt. Der böse Raubgraf Wenzel wird von Hütchen, dem Schutzgeist des Hauses, vergeblich auf den Weg der Besserung geführt. Hütchen wendet sich nun dem Sohne Wenzels, dem Junker Leopold, zu, während der Alte, nachdem er den braven Dorfschmied Martin gequält hatte und

dafür vom Landgrafen an den Pflug gespannt worden war, auf der Jagd das Genick bricht und dann als wütender, alles Bier vertilgender Esel spukt, der nur von Martin gebändigt werden kann. Der Esel kommt zur rechten Zeit, als Leopold mit Martins Tochter sich zu vergehen im Begriff steht, und wird durch die Heirat des Paares erlöst. Nach der Weise des Musäus wird die Erzählung oft unterbrochen, z. B. durch die ziemlich rohen Äußerungen maßloser Freude über den Tod eines Tyrannen, durch die lüsterne Schilderung des Stelldicheins Leopolds und der Schmiedtochter. Langbein liebt es, wie wir später sehen werden, seine Erzählungen durch Verse zu unterbrechen, was den Spott Tiecks herausforderte. Diese Verse sind von besonderer Plattheit des Inhaltes und Unbeholfenheit der Form. So heißt es von der edlen Burgfrau:

> Wie ein Dolch zerschnitt sie jedes Leiden,
> Das sie in des Dorfes Hütte fand —

und sie ruft klagend aus:

> Kindlein, das ich unterm Herzen trage,
> Werde wie dein Vater nicht gesinnt!

Aber die ein Jahr später, 1793, erscheinenden „Feierabende“, 1. Band, sind sofort mit einem Märchen nach französischer Art (zweite von Hamilton beeinflußte Periode) bei der Hand. Der König hat nur für Pferde Interesse (Caylus); der schöne Prinz kann nur von einem Mädchen erlöst werden, dem ein scheußliches Ungetüm Liebe einflößt (La belle et la bête etc.); die Gunst der Fee wird erworben und verscherzt, wenn man ihr in ihrer Gestalt als kleine einfüßige Greisin Gutes oder Böses thut; der Sohn der Fee, den sie als Freier sendet, ist ein ausgemachter Geck und Hasenfuß; der häßliche Zwerg wird ein schöner Mann, als ihn die Prinzessin seines Edelmutes willen liebt; die böse Fee führt die Prinzessin auf eine entlegene Insel, wo sie unmöglich scheinende Aufgaben durchführen, Schnecken tanzen lehren muß, die verzauberte Mädchen sind, Alcest rettet die Prinzessin durch allerlei Talismane, Siebenmeilenstiefel ꝛc. (durchweg Motive, die wir ungezähltemal trafen), der Sohn der Fee erschießt sich wegen seiner Frisur. Neu ist nur die vorhin gestreifte eigentümliche Technik der Darstellung. Dasselbe Gebiet betritt der von der Allgemeinen deutschen Bibliothek viel gehofmeisterte Karl G r o s s e (1761—1800) in dem wahrscheinlich nach dem Spanischen (oder Französischen?) gearbeiteten „Volksmärchen“

„Dona Juana“ (Spanische Novellen I. 1794). Ein Prinz verwandelt sich in einen Vogel, um ungestört bei seiner Geliebten zu sein, wird aber vom Vater erwischt und arg zugerichtet (L'oiseau bleu). Seine Geliebte flieht in den Wald und hört aus dem Gespräch der Tiere, daß der Prinz durch einen gewissen Trank zu retten (Peau d'âne), wo dieser zu finden und wie er ihm zu geben sei. Das Märchen schließt ganz plötzlich mit einer platten Verhöhnung der Ammengeschichten und des Märchenglaubens. Ernster ist das Märchen von Zelinde gemeint, die inmitten der wilden Jagd reitet, einen jungen spanischen Lebemann mit sich führt, ihn durch alle Schrecknisse ängstigt, und als sie seine Liebe für erprobt hält, für immer mit ihm verschwindet. Auch L. A. v. Baczko (1756—1823), Veit Webers „mannlichster“ Jünger, läßt sich im „Ehrentisch“ (1793) einmal zum Feenmärchen herab und zwar zu dem gewöhnlichster Sorte. Ritter Walter hat der Fee Felicinda in Gestalt einer Nachtigall das Leben gerettet und erhält von ihr drei Nüsse, durch die er Jungfrauen erlöst, Ungeheuer überwindet und dergleichen mehr. Lafontaine (in der Zeitschrift „Der Kosmopolit“, Halle 1797, Heft 1—3) sucht in „Die List der Natur“ als Schüler von Musäus zu erscheinen, indem er aus dem Stoffkreis der Rübezahllegenden schöpft, ist aber thatsächlich ganz von Caylus' „griffon“ beeinflußt. Rübezahl ist der Freund des alten Balduin, der sich mit seinem kleinen Sohn Hermann in die Einsamkeit des Riesengebirges geflüchtet hat. Rübezahl leugnet die Liebe und zieht das Waisenkind Agnes nach seinen Grundsätzen auf. Als er sie einst triumphierend in ihrem Bett durch die Luft zu Balduin trägt, finden die beiden Freunde im Bette neben Agnes auch noch Hermann und das Kind ihres Bundes. Rübezahl glaubt nun an die Allmacht der Liebe. Die keusche, unbewußte Neigung der beiden blutjungen Leute ist ohne Lüsternheit und recht zart dargestellt. Als begeisterter Schüler Langbeins behandelt Johann Christian Heydenreich (1776—1808) das Übernatürliche. In den „Drolligen Abenteuern aus der wirklichen Welt“, 1798, in denen jede gegen die ernste moralische Erzählung gerichtete Gattung zu Wort kommt und „etwas Spaß“ als Hauptzweck hingestellt wird, findet sich die Erzählung „Der Glückswechsel“, offenbar nach dem Französischen, was ein drolliger Sprachfehler (sie umhalste seine Hand = embrasser) vermuten läßt. Eine arme Witwe erhält von

einem Waldweib ein Knäuel Wolle; sie strickt einen Strumpf daraus, der ihr plötzlich die Wohlthaten des edlen Junkers zuzieht. Durch eingestreute Verse, wie die folgenden, wird der Leser erquickt:

Als brannte der Kopf ihr —
So sprang sie vom Schloß,
Und trabte durchs Dörfchen
So schnell wie ein Roß.
— — — — — — — —
So sprang sie behende
Zum Hüttlein im Nu
Und schmiß vor der Nase
Die Thüre schnell zu.

Endlich sei mit einem Wort auf den verdienstvollen Sammler und Vermittler Levin Sander (1756—1819) verwiesen, der als Doktor Eckstein an der Spitze der altdeutschen Renaissance der achtziger Jahre gestanden. Seine „Comische Erzählungen nach dänischen Originalen“ (1792) zeigen die Verwendung der orientalischen Erzählung in Dänemark: das einemal (nach Pram 1787) lernen wir in König Magnus einen Monarchen wie in „1001 Nacht“ und im „Schach Lolo“ kennen. Der Isländer Sämund soll ihn unterhalten, doch will der König nur dummes Zeug hören. Sämund erzählt nun die anzügliche Geschichte eines Prinzen, der seinem alten Lehrer nicht folgen wollte und sich mit allerlei Abenteuern und Kriegen lächerlich machte. Der König langweilt sich so, daß er dem Erzähler hundert Stockstreiche geben läßt und dieser fürchtet wie Cazotte, daß des Lesers Langeweile nicht geringer sein werde. Ein andermal (nach Storm 1774) werden die Feen nach englischer Weise verwendet, um einen alten dicken Priester zu plagen (Characters, Pope).

---

4. Kapitel.

Das Übernatürliche in England. Französische Spuren 95. — Swift und seine Nachfolger 97. — The life of Peter Wilkins 97. — John Hawkesworth und die orientalische Erzählung 97. — Der Romantiker Beckford 97. — Die aristokratische Reaktion, Gespensterspuk, Horace Walpole 98. — Clara Reeve 99. — Anna Radcliffs Naturdichtung 100, Abneigung gegen das Grelle 100. — Die Schule des Schreckens Lewis 100.

Unter wesentlich anderen Umständen als in Frankreich und Deutschland machte sich das Übernatürliche in der englischen Prosa geltend. Wir wollen in einem der nächsten Kapitel darzustellen

versuchen, wie die ganze englische Prosa seit Richardson, von dem Einfluß der Humoristen und einigen frischen Zügen aus dem Abenteurer-Roman abgesehen, unter dem Zeichen der „Moral“ stand und wie sie fast ausschließlich Stoffe des bürgerlichen Alltagslebens behandelte. Wie der Engländer kein Wort für das Märchen hat und sich mit dem farblosen „tale“ behelfen muß, so findet sich in der Prosa des 18. Jahrhunderts nichts, was auf den Namen eines Märchens Anspruch erheben könnte, trotzdem es ja im Epos der vorhergehenden Jahrhunderte nicht an Feen und Kobolden fehlte und trotz vielfacher Überlieferungen, die durch folkloristische Bestrebungen unserer Tage ans Licht gebracht wurden. Sehr gering sind auch die Spuren fremdländischer Bestrebungen in der englischen Prosa; der Bann, den Richardson und vor ihm die Steele und Addison mit ihren realistischen Gegenwartsbestrebungen über die Litteratur verhängt hatten, war noch nicht zu brechen, das englische Volk blieb, wenn es auch gern einmal von Seeabenteuern und Reisen sich erzählen ließ, stets mit beiden Füßen auf der heimischen Erde und hatte kein Verlangen nach Dschinnistan und Bagdad. Immerhin finden sich Spuren des Übernatürlichen auch in England. Wir trafen (S. 22) im „Spectator“ die von der d'Aulnoy aus Italien entlehnte und von Gueulette weiter vermittelte Geschichte von dem Zauberer, der die Seele des Fürsten aus dessen Körper bannt und seine eigene an ihre Stelle setzt; wir sahen ebendort jenen Kunstgriff, der von den „Contes de fées“ zu den „Contes licencieux“ kam, und der auch in England festen Fuß faßte, als der pikarische Roman, der es liebte, alles vom Helden beobachten zu lassen, in England Geltung fand. Wie in Frankreich das Sofa, so war es hier das Schoßhündchen Pompey, das als erfahrungsreicher Beobachter geschätzt wurde, und dessen „Life and adventures“ (London 1751) mit Ergötzen gelesen wurden, zumal satirische Porträts bekannter Personen darin figurierten. Dr. Bathurst folgte mit den „Adventures of a Halfpenny“ (1753), Charles Johnston († 1800) brachte mit „Chrysal or the adventures of a guinea“, 1760, die ganze Gattung in die Mode. Die Guinee ist in Peru geprägt, kommt nach London in die feine Welt und hat so Gelegenheit, im Jesuitenstaate und im gottlosen Londoner High-life satirische und beschauliche Betrachtungen anzustellen. Es folgten denn auch ungefähr mit denselben Tendenzen die Abenteuer eines

schwarzen Rockes (1760), einer Banknote (1770), einer Katze (1781) und endlich sogar die unanständigen und schmutzigen „Memoirs of a flea“ (1785). Eine reiche Anregung für jene Gruppe von Wundergeschichten, die mit den „Voyages imaginaires“ des Cyrano Bergerac ꝛc. in Verbindung stehen, gab Swifts unsterblicher „Gulliver“, 1726 f., der wieder aus Bischof Wilkins' „Discovery of a new world“ (1683) mancherlei geschöpft hatte. Während aber diese großartige Satire, die auf Voltaires Antrieb ins Französische übersetzt wurde, in dem phantastischen Milieu Personen und Zustände der Heimat in genialen Fratzen an uns vorüberziehen läßt, während Georg I., sein Hof, seine Polizei, sein allmächtiger Schatzkanzler ebenso dem köstlichsten Spott zum Opfer fallen, wie der lernbegierige Wilhelm III., wie die Beziehungen zwischen Frankreich und England oder Isaac Newton und die Royal Society, blieb seinen Nachfolgern das Gewand in der Hand, während der lebensvolle Kern zu Asche wurde: der schwach bezeugte Robert Paltock kam sich sehr witzig vor, wenn er aus Brobdingnag und Luggnagg ein Nosmnsbdsgrsutt machte, und seine geflügelten Wesen, seine Glumns und Gawreys, die „The life and adventures of Peter Wilkins“ (1750) bevölkerten, waren so hölzern und mechanisch als möglich. Wie Defoe konnte er sich nicht genug thun an Beteuerungen und Bezeugungen der Wahrheit, übertraf ihn aber in der Schilderung ekelhafter Einzelheiten und gezierter Künsteleien, wie etwa der kunstvollen Sprache der Inselbewohner. Das Übernatürliche tritt übrigens in dieser Robinsonade, die nur den Schiffbruch des „Hector“ durch einen Augenzeugen schildern lassen will, stark zurück. Von der Feerei ist, von einzelnen Anklängen in der Jugendschriftstellerei der Jane Austen (1775—1817) abgesehen, wenig in der englischen Prosa zu verspüren, etwas mehr von der orientalischen Erzählung. John Hawkesworth (1715—1773), der Biograph und Herausgeber Swifts und Übersetzer Fenelons, erzählte die Geschichte zweier Brüder, des bösen „Almoran“ und des sanften „Hamet“ (1761), die gemeinsam auf den Thron ihres Vaters kamen und sich gemeinsam in ein Mädchen verliebten. Mit Hilfe eines Dämons nimmt Almoran die Gestalt des Hamet an und stiftet nun Unheil, Verwirrung und Schandthaten aller Art, bis sich der Dämon als Werkzeug der prüfenden Gottheit zu erkennen giebt und die Guten belohnt, die Bösen bestraft werden. William Beckford (1760—1844) gab in

seinem Jugendwerk „Vathek“ (1787), das ursprünglich in französischer Sprache abgefaßt war und sich „an arabian tale“ nannte, eine Schilderung des Orients, die von Byron gepriesen und im ersten Gesang von Childe Harold erwähnt wurde. Samuel Henley gab die Erzählung gleich nach ihrem Erscheinen in englischer Sprache heraus; sie hatte ihren Verfasser nur drei Tage und zwei Nächte gekostet und barg in ihrem orientalischen Burnus manches gut englische Modell. Von Hamiltonschem Geist ist in dieser Erzählung nichts zu finden, echte aufrichtige Romantik weht durch das Buch, alles Groteske und Übernatürliche, das der Verfasser zu erzählen hat, scheint in seinen Nerven zu vibrieren, schrankenlose Komik, wie die Schilderung von Vatheks Gargantua-Appetit oder des Häßlichen, den die Polizisten nur mit geschlossenen Augen gefangen nehmen können (Feenmärchen: Schönheit der Prinzessin), ist überall zu beobachten. Trotz des blendenden Erfolgs von „Vathek“ ist die Nachfolge äußerst spärlich und kann kaum in einigen späteren Schriften Robert Southeys (1774—1843) nachgewiesen werden.

Die Lust am Geheimnisvollen, die ja doch nicht für immer sich unterdrücken ließ, der Überdruß am ewigen Einerlei, der sich ja allgemach doch einstellen mußte, machte sich nach einer anderen Seite hin Luft: man griff auf den längst überwundenen Ritterroman zurück, man begann das feudale Leben der Vergangenheit gegen das bürgerliche der Gegenwart auszuspielen und suchte die Nüchternheit des letzteren durch das Grausige, Unerhörte, durch das Romantische, das sich in alter Zeit ereignete, zu schlagen. Das neuerliche Aufleben des Wunderbaren ist das Schlagwort für das Erwachen der englischen Romantik. Horace Walpole (1717—1797), der geistreiche Memoirenschreiber und Dramatiker nach italienischen Quellen, ward mit seinem „Castle of Otranto“ (1764) der Urheber einer Nachkommenschaft, deren romantischer Spuk und ausschließlich aristokratisches Milieu die größte Wirkung ausübte und in ihrem Einfluß auf den deutschen Ritterroman und vielleicht auch auf das deutsche Schicksalsdrama nirgends genügend gewürdigt ist. Walpole wollte, nach dem Urteil Walter Scotts (Biographies), die Richtung und das blinde Zufallsspiel des alten Ritterromanes mit der Erkenntnis der menschlichen Seele und der Darstellung menschlicher Gefühle vereinen, wie es die neue Zeit verlangte. Ein Traum, behauptet der Verfasser, habe ihn zu seiner Dichtung inspiriert. That-

sächlich aber steht das Übernatürliche, wie es bei Walpole spukt, in keinem Zusammenhang mit der menschlichen Natur, wie dies Shakespeare unübertroffen darzustellen wußte und wie dies Coleridge, Wordsworth oder gar in neuerer Zeit Poe mit Erfolg nachzubilden suchten. Im „Castle of Otranto“ ist das Übernatürliche von außen hineingetragen, und ohne mit den übrigen Vorgängen organisch verbunden zu sein, wirkt es oft wie das Göttliche auf der Maschine und erregt unerwünschte Heiterkeit. Man will im „Castle of Otranto“ Elemente von Goethes projektierter Operndichtung „Der Löwenstuhl“ erkennen. Der Kampf, den der Ritter vom Riesenschwerte, Friedrich von Vicenza, als rechtmäßiger Besitzer von Otranto mit dem Usurpator Manfred, diesem teuflischen Tyrannen und nachmaligen reuevollen Büßer, führt, füllt mit all seinen greulich-grotesken Schrecknissen das ganze Buch. Wir lassen uns wohl noch den Marmorhelm gefallen, der den Erben im richtigen Augenblick tötet; weniger die ungeheuren Hände und Beine, die in Ankündigung von Unglücksfällen über die Dienerschaft herfallen, das Bild des Großvaters, das seufzt, und die Nase der Statue, von der Blutstropfen herabfallen, am wenigsten die Lösung des Natürlichen durch das Übernatürliche, wobei, bequem genug für den Autor, das Übernatürliche eben keine weitere Aufklärung zuläßt. Auch von der gerühmten psychologischen Vertiefung ist nicht viel zu merken: die Gestalten sind wandelnde Extreme, Typen, Teufel und Engel. Dies alles vermochte die Wirkung des Buches nicht zu hemmen: die schauervollen „verfallenen Schlösser“ mit den ruhelosen Geistern und Ahnherren kommen in England durch ein halbes Jahrhundert nicht zur Ruhe, sie ziehen sich hinein bis in die moderne englische Detektiv- und Kriminalnovelle, und sie sind es, die Goethes Segenswunsch

„Und wenn nun eure Kinder dichten,
„Bewahre sie ein gut Geschick
„Vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten“

hervorriefen. In Walpoles Wegen wandelte zunächst Miß Clara Reeve (1725—1803), die ihren „Old English baron“, oder, wie die erste Ausgabe betitelt ist, den „Kämpfer für die Tugend“ (Champion of virtue), 1777, nach dem Muster des „Castle“ eine „Gothic story“ nannte. Sie unternimmt den bekannten litterarischen Versuch, ihr Vorbild nachzuahmen und gleichzeitig umzustoßen. An

die Stelle der Unwahrscheinlichkeiten, mit denen Walpole arbeitet, sucht sie die höchste Wahrscheinlichkeit zu setzen. Naturgemäß wird das Buch dadurch ungelenk und gezwungen. Ihre Bestrebungen setzt Anna Radcliff (geb. Ward, 1764—1823) mit ungleich glücklicherer Begabung fort. Sie führt mit Erfolg die zweite Kardinalforderung im romantischen Programm durch, sie ist eine liebevolle Schildererin der Natur. Daher rührt es auch, daß sie das Schaurige, nicht aber das Übernatürliche behandelt, daß sie mit der Natur und ihren Geheimnissen auszukommen versucht. Ihre „Mysteries of Udolpho", 1794, spielen im 16. Jahrhundert; sie beschäftigt sich mit der „großen Unbekannten" und ihrem romantischen Liebhaber, dem interessanten Lebemann, sie liebt Dämmerung, Einsamkeit, „gotische" Ruinen, wilde Felsen, undurchdringlichen Wald, auch versteckte Gänge, heimliche Fallthüren, modernde Manuskripte, die sie, in Nachahmung Walpoles, gern zur Entdeckung von Geheimnissen verwendet. Als echte Schülerin Burkes, des theoretischen Vorläufers der Romantik, und seines Essays „of the sublime and beautiful" (1765), begnügt sie sich mit dem Gruseln, ohne wirklich Grauen zu erregen. Sie verschweigt die schlimmsten Dinge, die sie nicht beschreiben mag oder kann. Dagegen wirkt sie gern durch spiritistisch-mystische Erscheinungen, durch übersinnliche Darstellung sinnlicher Wahrnehmungen; Töne, deren Ursache man nicht kennt, Erscheinungen, die geräuschlos auftreten, Skelette, Knochen, deren Provenienz dunkel bleibt, dies alles dient zur Aufregung des Lesers. In der Verknüpfung der Stimmungen des Einzelmenschen mit den Erscheinungen der großen Natur findet sie eine Genossin in Charlotte Smith (1749—1806), die 1793 eine an die Versuche aus allerjüngster Zeit gemahnende Erzählung „The old manor house" von hypernervöser Intimität der Stimmung veröffentlichte. Als das Haupt jener Autoren, die man als die „Schule des Schreckens" zu bezeichnen pflegt, ist Matthew Gregory Lewis (1775—1818) anzusehen. Seine Geschichte vom Mönch, der sich vom Teufel verführen ließ („The Monk", 1795), deren Stoff wir (S. 49) bei Petis de la Croix trafen, trieft von Schrecken jeder natürlichen und übernatürlichen Art. Ursprünglich auch mit zügelloser Geringschätzung der Sitte verfaßt, trug diese Erzählung ihrem Verfasser einen Verhaftbefehl ein, und wurde von ihm in einer zweiten Ausgabe gemildert. Immerhin finden wir noch den ewigen Juden, die In-

quisition mit allem Greuel, die blutige Nonne und vieles dergl.; doch ist bei den meisten Wundern auch eine rationalistische Erklärung vorgesehen. Eine gewisse Vorliebe für den Selbstmord läßt auf eine späte Nachwirkung des Werther schließen. Der Schluß warnt nicht undeutlich vor dem Laster: der sündhafte, einst hochberühmte Mönch Ambrosio wird von einem Dämon in Menschengestalt verführt, der schönen Antonia Gewalt anzuthun. Nachdem er lange in den Kerkern der Inquisition geschmachtet, verschreibt er dem Teufel seine Seele, wird von ihm befreit, sodann aber an einem Felsen der Sierra Morena zerschmettert. Die Wirkung des „Monk" ist nicht unbedeutend; wurde das Buch auch von W. Schlegel geringschätzig abgelehnt, so gab es, zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen, einem Blutsverwandten der deutschen Romantik, E. T. A. Hoffmann, Stoff und Anregung zu seinem Roman „Die Elixiere des Teufels". Zudem steht Lewis auch schon im Dienst bestimmter Tendenzen, und so leitet er zu einer Schule hinüber, die, von der französischen Revolution angeregt, das dünn und träge schleichende romantische Bächlein wieder völlig verschüttet.

III. Abschnitt. Die moralische Erzählung.

1. Kapitel.

England. Die Moral des Richardson 102. Seine Technik 999. — Fieldings psychologische Vertiefung 103. — Die Theorie der Erzählung bei Smollett 104. Nachahmer 104. — Sternes isolierte Stellung 105. — Strenge Moralisten. Johnson 105. Goldsmith 105. Nachahmer 106.

Mit einem kleinen Hysteron proteron sprachen wir von den Strömungen, die sich gegen die Herrschaft der Moral in der englischen Litteratur auflehnten. Nun gilt es, diese Herrschaft selbst anschaulich zu machen.

Wir sahen (S. 23), wie ein mehr äußerer Anlaß für die moralische Richtung den Ausschlag gab. Die Moral, wie sie durch Richardson aufkam, ist gewiß nicht mustergültig: Pamela (1740) nimmt materieller Vorteile halber die Hand ihres Verführers, in der Schilderung der Schicksale der „Clarissa Harlowe“ (1748) fehlt es nicht an breit entwickelten unzüchtigen Einzelheiten, und Licht und Schatten ist so ungleich verteilt, die Farben sind so dick aufgetragen, daß wir wieder mehr Typen, als Menschen zu begegnen glauben. Das schwarze Laster des Lovelace, der elend im Duell zu Grunde geht, soll abschreckend wirken, die unermüdliche, stets hilfsbereite Tugend des „Grandison“ (1754) soll der Welt das tröstende Beispiel eines vollendet edlen Mannes geben, Pamelas belohnte, Clarissas siegreiche Tugend soll zum Ausharren aufmuntern. In der Widmung der Pamela wird betont, junge Leute sollten von der Lektüre der Romane mit ihrem falschen Prunk abgehalten, alles Wunderbare solle vermieden und die Sache der Religion und Tugend gefördert werden. Zu diesen populären Schlagworten kommt eine eigenartige Form, die später im deutschen Roman sich als unverwüstlich bewährte, und gewiß nur in der Unbehilflichkeit des ersten, der sie verwendete, ihre Erklärung findet,

die zudem aufs engste mit der Verarbeitung von Briefen, Tagebüchern und Familienpapieren aller Art zusammenhängt, wie sie die englische Prosa liebte. Die Briefform erleichtert zweifellos das Meistern des Stoffes weit mehr, als etwa die einfache Erzählung oder gar die Ich-Form. Halb dramatisch wie sie ist, ermöglicht sie es, wie das alte Drama, dem Helden, alle Gefühle, Geständnisse, Berichte in die treue Brust des Konfidenten auszugießen. Wie in der Ich-Form ist die Möglichkeit vorhanden, stets im Herzen des Helden zu lesen, wobei die Schwierigkeit, allgegenwärtig zu sein, vermieden ist; gegenüber der einfachen Erzählung, die die Person des Autors verschwinden läßt, ist eine größere Subjektivität gewonnen, die den lehrhaften Zwecken besonders zu statten kommt, und der Vorteil, die einzelnen Gestalten nach Belieben auftreten und verschwinden zu lassen. Bei dem großen Umfang der Bücher, wie er von Richardson und seiner Schule beliebt wurde, bei dem Umstand, daß das Theater nach der Bill von 1737 noch weiter zurücktrat, mußte eine solche Technik, die dem Autor wenig Schwierigkeiten verursachte und für weitere Leserkreise klar und leicht faßlich war, von größtem Vorteil sein. Es gab denn auch zunächst nicht ein englisches Prosawerk, das nicht Spuren Richardsons aufgewiesen hätte. Vor allem gilt dies von Fielding. Sein „Joseph Andrews“ (1742), als Fortsetzung und Gegenstück der Pamela gedacht, stellt die Anfechtungen dieses Bruders der Pamela dar, die er ganz als ein keuscher Josef besteht, geht dann allerdings in die Abenteurernovelle von unverkennbar spanischem Einfluß über, und glänzt durch die unübertroffene Zeichnung einfach-komischer Charaktere. Wie Lovelace, so ist „Jonathan Wild“ (1743) der Abschreckungstheorie zuliebe geschaffen: er soll darthun, daß sich Größe auch im Verbrecher findet und ohne wahre Herzensgüte alle anderen glücklichen Anlagen zu Schanden werden. Die scharf satirischen, grimmig-humoristischen Gestalten kommen naturgemäß dieser Tendenz aufs glücklichste zu Hilfe. Noch deutlicher vielleicht läßt sich die moralisierende Absicht im „Tom Jones“ (1749) verfolgen, von dem Richardson tadelnd sagt, die Tugenden seiner Helden seien die Laster mäßig guter Menschen. Es wäre aber grundverkehrt, im „Tom Jones“ ein Buch zu sehen, das sich, etwa wie die Revolutionspoesie, über Tugend und Laster grundsätzlich hinwegsetzt. Fielding, der warme Freund wirklicher Güte des Herzens, wendet sich hier

lediglich gegen jene phrasenhafte Herzensgüte, die ohne tiefere Bethätigung damit zufrieden ist, sich vom Bösen fern zu halten. So geht Fielding unvergleichlich tiefer als Richardson: er sucht das Böse auch dort auf, wo es unter dem Schleier äußerer Gutmütigkeit ruht, er findet das Gute auch dann, wenn er die Schlacken schlechter Lebensführung bei Seite räumen muß. Den Irrtum eines guten Herzens sondert er streng von der berechnenden Bosheit, die sich an den Schein der Rechtlichkeit klammert. Dieses Streben erhöht sich in „Amelia" (1751) zur Zeichnung kulturell bedeutsamer Bilder: Käuflichkeit der Richter, Roheit der Rechtspflege und andere Schattenseiten der Zeit werden gegeißelt, ein Mann mit gutem Herzen, vielleicht mit einigen Zügen eines Selbstporträts, eine gütige Frau, in der er seiner ersten Gattin ein schönes Denkmal gesetzt, heben sich leuchtend von dem dunklen Hintergrund ab. Wo er das volle Menschenleben packt, da ist es ihm interessant. Von der schematischen Charakteristik Richardsons ist er ebenso entfernt wie von seiner Nottechnik. Fielding besaß, nach einem modernen Wort, das Temperament, durch das ein Stück Leben betrachtet werden muß, soll es zum Kunstwerk werden.

Der Fortschritt, den die Erzählung Fielding verdankt, ging nicht so rasch verloren. Vor allem war es die strenge Technik, die nunmehr zum unverletzbaren Postulat erhoben wurde. Fieldings tüchtigster Nachfolger Smollett, der dem Meister ja keineswegs an die Seite gesetzt werden darf, entwickelt (in Roderick Random, 1748) die Theorie der Erzählung: sie soll ein Bild des wirklichen Lebens in großen Zügen sein, das sich, einen einheitlichen Plan verfolgend, in verschiedene Gruppen und Züge teilen muß. Eine Gestalt soll herrschend über dem Ganzen stehen und gleichsam den Schlüssel zum Labyrinth besitzen. Smollett wendet sich ja im wesentlichen stofflich der Abenteurergeschichte zu und zieht das Groteske, Tolle dem allgemein Typischen in der kulturellen Schilderung vor. Aber er rühmt sich (in Peregrine Pickle), daß er das Laster gerade dadurch, daß er es toll und lächerlich dargestellt, der Verachtung preisgegeben und die Tugend durch den allgemeinen Beifall belohnt habe. Nunmehr bricht die ungeheure Flut der Nachahmer heran: die „Histories", die „Adventures" und die „Memoirs" von Seehelden, Libertins, Edeldamen, Pfarrerstöchtern, Waisenkindern ꝛc. übersteigen jedes Maß und schon 1760 macht ein Theaterstück von

George Colman „Polly Honeycomb, a dramatic novel“ viel Spaß, in dem die Heldin, eine Kaufmannstochter, (wir kennen die Manier bereits zur Genüge) infolge maßloser Lektüre derartiger Erzählungen um den Verstand kommt. Abseits von der moralischen Erzählung scheint mir Sterne zu stehen, der auf älteren Humoristen, wie Rabelais und Cervantes fußt, dessen Humor und empfindsames Pathos kaum mehr bezweckt, als Lachen und Weinen, dessen analytische Art, den Menschen zu durchdringen, dessen Hang, zu allem abzuschweifen, was in der Erzählung noch hätte enthalten sein können, einen didaktischen Nebengedanken nicht wohl aufkommen läßt. Anders steht es mit seinen Nachfolgern, die, teilweise schon von den Lehren Rousseaus berührt, teilweise wohl auch zu wenig echte Künstler, um Sternes Bahnen ganz folgen zu können und Menschen als solche zu zeichnen, sich wieder der alten Moral zuwenden. Kein geringerer als Dr. Johnson (1709—1784), der berühmte Essayist und Herausgeber Shakespeares, lieferte in seiner Geschichte des „Rasselas, Prinzen von Abyssinia“, erschienen 1759, im Erscheinungsjahr des Tristram Shandy, eine Predigt in Form einer Novelle. Ein Prinz, der in der Einsamkeit erzogen wurde, tritt mit seiner Schwester in die Welt, und so ergiebt sich die Gelegenheit zur Erörterung der verschiedenen Lebensarten: der Dichter fragt, ob die Einsamkeit vorzuziehen sei, bespricht die Vorteile des Schäferlebens, warnt vor dem Heiraten, vor der übermäßigen Hingebung an das Vergnügen und rät, auf den Wegen der Tugend zu wandeln. Technisch steht Johnson völlig auf der Höhe und unterscheidet sich auch durch manche leichtere, heitere und witzige Stelle von den Anfängen der moralischen Erzähler. Goldsmiths „Vicar of Wakefield“ (1766) ist bereits völlig von jener erhabenen Heiterkeit durchtränkt, die dem Künstler wie dem Lehrer so wohl ansteht. Goethe rühmt die große Einsicht Goldsmiths in die moralische Welt, ihren Wert und ihre Gebrechen, und er erkennt den streng moralischen Endzweck der Erzählung: die Belohnung des guten Willens, das Beharren beim Rechten wird dargestellt, das unbedingte Zutrauen auf Gott wird bestätigt, und der endliche Triumph des Guten über das Böse wird beglaubigt (Wahrheit und Dichtung 10. Buch). Und dies alles geschieht „ohne jede Spur von Frömmelei oder Pedantismus“. Für die Nachahmer dieser bedeutenderen Autoren blieb nunmehr der Mensch vor allem als moralisches

Wesen Gegenstand der Betrachtung, in seinem Verhältnis zu seinen Nächsten und zur Gesellschaft, und ein für allemal wurde die Tugend belohnt, das Laster bestraft. Einigermaßen selbständig wirkte Mrs. Frances Sheridan (1724—1766), die Mutter Richard Sheridans, die dadurch in den Ruf eines originellen Kopfes kam, daß sie ihre „Miß Sydney Biddulph" (1761) für alle Unglücksfälle unbelohnt ließ — ein rein äußerlicher Kunstgriff. Henry Brooke (1706—1783), der Übersetzer des Ariost, benutzte die Form der moralischen Erzählung, um in der Lebensgeschichte des edlen Earl of Moreland („The fool of quality", 1766) politische, moralische und gesellschaftliche Exkurse aller Art anzubringen. Wir vernehmen manches über die Ehre eines englischen Gentleman, über die Stellung der Frau in der englischen Gesellschaft, über englische Verfassung und dergleichen mehr, müssen aber diese Belehrung mit der Zerstörung jeder Kunstform bezahlen. Robert Bage (1728—1801) suchte in „Mount Heneth" (1781) direkt an Richardson anzuknüpfen, zeigte aber, besonders in der Zeichnung der Frauencharaktere, bedeutende Fortschritte und die Einwirkung der großen Erzähler, von denen er gelernt hatte, während Richard Cumberland (1732 bis 1811) wieder auf die Bühne zurückgriff, um mit seiner Moral, die er auch in einzelnen Erzählungen („Arundel", 1789) vertreten hatte, auf das Publikum zu wirken.

Etwas pharisäerhaft hatte Johnson den Menschen als den einzigen Vorwurf dichterischen Schaffens gepriesen; ein Grasfleck werde stets ein Grasfleck bleiben. Doch schon erhoben sich jene, die auch künstlerisch die Rückkehr zur Natur vertraten. Einzelne Zuckungen dieser Neuerer lernten wir schon im vorigen Kapitel kennen.

2. Kapitel.

Wir bezeichneten England als das Geburtsland der moralischen Erzählung und brauchten gleichwohl nur wenig Raum, um uns über diese Gattung auf englischem Boden auszusprechen. Der Grund liegt darin: die Moral, als sittlich-ästhetische Überzeugung, beherrschte durch zwanzig bis dreißig Jahre die englische Prosa, ohne aber, gerade wegen ihres fast ausschließlichen Regimentes, einer litterarischen Form das Gepräge zu geben. Goethe sagt einmal von einer bestimmten Litteraturepoche, sie habe sich aus dem Widerspruch entwickelt. Hier fehlte der Widerspruch.

Ganz anders war es in Frankreich. Die Feerei und die Freude am Orient bröckelte zusehends ab. Man verhöhnte, vergähnte und verschmutzte beides, man trug Gegenwartbestrebungen hinein. Die Schriftstellerin Madeleine Angelique de Gomes (1684—1770), die im Kampf um das tägliche Brot zur Feder gegriffen und mit ihren Nachahmungen der Königin von Navarra („Les journées amusantes“ 1723) Erfolge errungen hatte, benutzte die neue Strömung in ihren „Cent nouvelles nouvelles“ (1735). Hier kreuzen sich Erfahrungen, die die Gomes in Spanien, dem Heimatland ihres Gatten, gesammelt haben mochte, mit den Motiven aus den „Romans de longue haleine“, die der Fortsetzerin von Gombervilles „Polexandre“ („La jeune Alcidiane“ 1733) besonders nahe lagen. Manche Züge, wie die Entführung und Trennung durch Korsaren, die Verliebtheit des Jünglings in das Bild der noch unbekannten Geliebten scheinen direkt dem Gomberville entnommen. Überall tritt eine entschieden katholisierende und, wenn man will, schon moralisierende Tendenz hervor, am meisten in der Art, wie die spanischen Frivolitäten, die Verführung, das Prellen unbequemer Freier und starrsinniger Eltern der Spitze beraubt werden und mit dem Sieg der Tugend enden. Ganz unerreichbar ist ihr der spanische Humor, und die Geschichte des „Gentilhomme Picard“, des Onkels, der nicht den Rang eines

Galeerenkapitäns kennt, ist vollkommen öde. Neben heroischen Scenen aus der Geschichte bemerkt man bereits Motive aus dem bürgerlichen Leben, darunter solche, die sich in der späteren moralischen Erzählung oft finden, wie das verloren geglaubte und nach Jahren wieder gefundene Kind oder das getrennte und — wenigstens in Christo — wieder vereinte Liebespaar. Charakteristisch ist eine Einwirkung des orientalischen Geschmackes: der Toleranz zwischen Muselmännern und Christen wird wiederholt das Wort geredet, auch eine orientalische Erzählung, ganz in der Technik der heroischen Romane, wird eingestreut. Es konnte also jeder betriebsame Schriftsteller sich an den Fingern abzählen, daß nunmehr die Periode des Widerspruches gekommen sei: statt der Feen und Sultane das tägliche Leben oder auch wohl für die „Klassizisten“ ein wenig Antike, statt des bloßen Phantasierens und Fabulierens, dessen man ja ohnehin so rasch überdrüssig geworden war, eine bestimmte leicht faßliche Tendenz, statt der schwindelnden Fülle äußerer Vorgänge nach englischem Muster ein — angebliches — Eindringen in die menschliche Seele. Eine solche Richtung mußte Erfolg haben, besonders wenn sie wiederum von der richtigen Seite, also aus dem Kreis der Hofgesellschaft, ausging, und wenn sie, was sie zu lehren vorgab, nicht allzu genau nahm, und unter dem Deckmantel der Moral auch nach Dingen blinzelte, die den „maßgebenden“ Kreisen, die sich eben noch an Crebillon und Voisenon vergnügt hatten, nun einmal Spaß machten. Zudem ging seit den dreißiger Jahren von der Bühne, von den späteren Nachahmern Molières, den Destouches und Lachaussée, von den dramatischen Werken Diderots (1757 und 1758) die moralisierende Tendenz, die Vorführung moralisch vortrefflicher wie verwerflicher Handlungen, die Vorliebe für den bürgerlichen Stoffkreis aus; die Nachahmung der Engländer zeigte sich auf der Bühne, im Familienromane der Prévost und Marivaux, in den Versuchen des Marivaux, die Abhandlungen des „Spectator“ in Frankreich nachzuahmen. Es handelte sich also nur darum, die englische „moralische“ Richtung dem französischen Geschmack anzupassen und in Frankreich heimisch zu machen. Für diese Aufgabe aber war keiner geeigneter, als der scheinheilige und bis in den Kern verlotterte Jean François Marmontel (1723—1799), ein Mann, dessen litterarische Bedeutung ebenso stark unterschätzt wird, wie seine sittliche (von Sainte-Beuve) überschätzt. Zunächst Jesuitenschüler und

selbst schon mit der Tonsur versehen, wird er als ganz junger Mensch von Voltaire zur Schriftstellerei und zum Aufenthalt in Paris angeregt, genießt dort dessen Protektion, wird Grafenerzieher und macht sich bald durch kleine Schriften über den Zustand des Theaters und als Liebhaber der Schauspielerin Clairon (deren Erlebnis Goethe in der Spukgeschichte der „Unterhaltungen“ schilderte, Goethe an Schiller am 5. Dezember 1794 ff.) in Theaterkreisen bekannt, hat bald einige Erfolge als Dramatiker, tritt in Verbindung mit Montesquieu, Fontenelle, Marivaux, Holbach, Diderot, de Grimm, Rousseau, d'Alembert und thut sich noch im hohen Alter viel darauf zu gute, die Geliebte des Maréchal de Saxe und jene des englischen Gesandten gewonnen zu haben. Im Café Prokop, in der raffiniert liederlichen Gesellschaft des Intendanten der „menus plaisirs“, ganz besonders als Günstling der Pompadour, vor der er in geradezu naiver Weise katzenbuckelt, lernt er die „Welt“, die ganze und die halbe, kennen und wird nach dem Tod des Boissy durch die Zuwendung des „Mercure de France“ belohnt. Trotz seines gegen die Großen der Erde schmiegsamen Temperamentes kommt er wegen Beleidigung des Duc d'Aumont in die Bastille und erzählt mit viel Rührung in seinen „Mémoires“, wie er da in seiner Bescheidenheit das für seinen Diener bestimmte Diner mit dem für ihn servierten verwechselt habe. Als Leiter des „Mercure“ (von 1758) umschreibt er dessen Programm: er soll, wie die Zeitungen, Neuigkeiten berichten, das Theater und die Litteratur nicht vernachlässigen, Mitteilungen über neue heilsame Erfindungen machen (mag es sich nun um die Impfung, um die Art, Flüssigkeiten kühl zu halten, oder um die Mittel gegen den Schlangenbiß handeln), selbstverständlich „sans cesser d'être amusant et frivole dans sa partie legère“. Er wird von Voltaire zur Mitarbeit an der „Encyclopédie“ herangezogen, erhält eine einträgliche Stelle als Sekretär der öffentlichen Bauten, spielt bei Hof Theater, ohne freilich seinen Lebenswunsch, vom König mit drei Worten beglückt zu werden, erfüllt zu sehen, vernachlässigt auch seine galanten Beziehungen nicht, kommt, nicht eben auf dem geradesten Weg, in die Akademie. Als er mit zwei vornehmen Damen zum Kurgebrauch nach Aix-la-Chapelle geht, beginnt für ihn völlig das Leben eines Kupplers und Zuhälters, das er in seinen „Mémoires“ mit schmachvoller Offenheit berichtet. Er prahlt, daß jene Damen, die es gelüstete, Nach-

folgerinnen der Pompadour zu werden, sich zunächst an ihn wendeten, und daß er wirklich Madame de Seran dem König verkuppelte; er wohnt, als er nach Paris zurückgekehrt ist, bei der königlichen Maitresse, was er so lange thut, bis ihm ein gemeinsamer Haushalt mit Mademoiselle Clairon, dessen Kosten die Schauspielerin trägt, mehr praktische Vorteile zu bieten scheint. Es geniert ihn dabei nicht im mindesten, daß Mlle. Clairon auch anderen Männern ihre Gunst gewährt, und daß er sich nach dem Tode Ludwigs XV. mit der Seran aus dem „petit hôtel“ trollen muß. Im 59. Lebensjahre, nachdem der Haushalt seiner Schwester, deren Glück er gemacht, ihm nicht mehr genug Behaglichkeit verbürgt, schließt er eine Heirat mit Mlle. de Montigny. Mit selbstgefälliger Geschwätzigkeit berichten die „Mémoires“ über diese Ehe: wie viel Aufsehen es erregte, als der berühmte Mann ein Mädchen wählte, das sich nicht durch genügenden „Chic“ ausweisen konnte, wie er großmütig die Schwiegermutter und einige Onkel ins Haus nahm, welche Not man mit den Ammen hatte, die man, die „vilaines mœurs“ des Rousseau verabscheuend, für die späte Nachkommenschaft benötigte, und wie man ein durch die Stelle eines ständigen Sekretärs der Akademie und durch die genau angegebenen sonstigen Einkünfte wohl fundiertes, gesellschaftlich glänzendes Leben zu führen im stande war. Ein Schlaganfall tötete ihn 1799, nachdem er auch noch kurze Zeit den Volksmann gespielt hatte.

Dieser Lebensgang und besonders die unverschämte Art, mit der Marmontel sein Leben in einem Buch prahlend beschreibt, das für seine Kinder bestimmt und mit guten Lehren durchflochten ist, scheint viel zu charakteristisch für den Begründer der moralischen Erzählung und für diesen Litteraturzweig selbst, als daß es nicht etwas näher hätte gestreift werden müssen. Dieser Mann, der sonst noch durch verschiedene theoretische Arbeiten hervortrat, wie die Poétique française (1763), in der er sich gegen Boileau wendete, durch dramatische Versuche, die sich an den Klassizismus anlehnten, durch Operntexte, zu denen er auch Voltaires „L'ingénu“ zurecht machte, durch empfindsame Romane, wie „Belisaire“ (1767) und die „Incas“ — dieser Mann ließ in seinem „Mercure“ in den fünfziger Jahren eine Reihe von „Contes moraux“ erscheinen, die gleich großes Aufsehen hervorriefen und von den einen Voltaire, von den anderen Montesquieu zugeschrieben wurden. Die Ent-

stehungsgeschichte dieser „Contes“ wird vom Verfasser breit und eitel mitgeteilt. Als er sich mit der Technik der Komödie beschäftigte, warf er sich die Frage auf, ob Molière und seine Nachfolger auch wirklich alle Züge des Lächerlichen verarbeitet hätten. Er wollte einige neue Züge jungen Komödiendichtern empfehlen; als ihm sein Vorgänger im „Mercure“, M. de Boissy, einige Prosastücke abverlangte, beschloß er, diese Beobachtungen für die Prosa zu verwenden und Erzählungen zu verfassen, deren jede einen bestimmten Satz, eine gewisse Beobachtung zum Ausdruck brächte, wohl auch rührende Situationen, interessante Bilder vermittelte, zu denen er den Stoff in seinem reichen Leben gesammelt. Überall sucht er die „Sitten der Gesellschaft, die Empfindungen der Natur“ zu zeichnen, und auch stilistisch, die blumen- und metaphernreiche Sprache von „Tausend und eine Nacht“ vermeidend, mit möglichst einfachen Mitteln zu wirken. Er leitet weiter eine kleine Änderung in der Technik ein und führt durch, was er im Artikel „Dialogue“ der Encyklopädie vorgeschlagen: er läßt das „dit-il“ im Dialog aus und bringt so eine Annäherung an das Dramatische zu stande. Was die „Contes moraux“, die gesammelt 1761 erschienen, und die „Nouveaux contes“ (gesammelt 1801) bringen, ist nun wirklich so verschiedenartig als möglich. Er behandelt zunächst die verschiedenen Formen der Liebe in der ihm eigenen niedrigen Auffassung: „Alcibiade“ schildert die „Thorheit“ eines Jünglings, der nur um seiner selbst willen geliebt sein will, und der erfahren muß, daß die Frauen Gehorsam gegen die Eltern, Rücksicht auf den Gatten, Ruhmsucht u. s. w. der Liebe voranstellen, was Gelegenheit giebt, Liebesscenen aller Art auszumalen. „Soliman“ thut dar, daß das kleinste Weibchen den mächtigsten Sultan beherrschen kann, „Les quatre flacons“ vertiefen sich in das Liebesleben der athenischen Lebewelt, „Le scrupulé“, „Le mari Sylphe“ und „Les rivaux d’eux mêmes“ berichten von der Heilung kapriziöser und hyperromantischer Leutchen, was das einmal durch Vernachlässigung, das anderemal durch eine lüsterne Komödie des Gatten, das drittemal durch eine Komöde der Eltern gelingt. „Heureusement“ behauptet in der frivolsten witzelnden Weise, es sei stets nur dem blinden Zufall zuzuschreiben, wenn eine Frau anständig bleibe. „Annette et Lubin“ ist die auf dem Gute des Herrn von St. Florian thatsächlich beobachtete Geschichte zweier blutjunger Leute aus dem Bauernstand, die einander in aller

Unschuld angehören und als Blutsverwandte nicht heiraten dürfen, bis endlich der edle Gutsherr mit Rücksicht auf Annettes Zustand die geistliche Erlaubnis vermittelt. Lüsternheit in der Darstellung des geschlechtlichen Verhältnisses, Geziertheit in den naiven Reden der jungen Leute, Servilität gegen den edlen Gutsherrn zeichnen diese moralische Erzählung besonders aus. Ähnlich geht es in „Laurette“ zu, die von einem Marquis entführt, längere Zeit als Maitresse gehalten und schließlich über Vorstellungen ihres redlichen alten Vaters geheiratet wird. „L'heureux divorce“ (von Kotzebue nacherzählt) beschäftigt sich mit einem blasierten Ehepaar der höheren Gesellschaft, das sich erst nach längerer Trennung und nach verschiedenen Zwischenfällen lieben lernt. Die zweite Hauptgruppe ist die, die allerlei Mustertypen — meist im guten, doch auch im schlimmen — aufstellt. Die schlechte Mutter, die die Beschämung erlebt, von dem bevorzugten Sohn verstoßen, von dem mißhandelten gerettet zu werden, und die gute Mutter, die es versteht, den Sinn ihrer Tochter von dem nichtsnutzigen Freier abzulenken und dem gediegenen zuzuwenden; den klugen Vater, der den leichtsinnigen Sohn auf den Pfad der Tugend zurückführt, indem er sich für verarmt ausgiebt; den klugen Gatten, der die Frau dadurch von ihrer Weltlust heilt, daß er ihre Mutterliebe weckt; die opferwillige Frau, die den Gatten aus den Händen seiner Gläubiger rettet, seine Geliebte (zum Unterschied von den blutgierigen spanischen Damen) durch ihren Edelmut besiegt, worauf das Ehepaar in ländlicher Abgeschiedenheit nur dem Unterricht und der Erziehung der Kinder lebt (wofür gleichfalls ein lebendes Muster gedient haben soll); und eine andere, der ersten ziemlich ähnliche Frau, die alle Schlechtigkeit des Gatten den Kindern zuliebe erträgt; den Musterfreund, der die schwer errungene Geliebte augenblicks frei giebt, als er die Neigung des Freundes zu ihr gewahrt, und den anderen, der die Neigung eines schönen Mädchens selbstlos auf den Freund lenkt, weil er selbst nicht jung und schön genug ist; den guten, aber leichtgläubigen Vater, der sich von der Stiefmutter gegen den Sohn aufhetzen läßt und ihn erst nach Jahren glücklch wiedersieht; die gehorsame Tochter, die voll Entsagung ins Kloster gehen will, als sie bemerkt, daß der Geliebte ihres Herzens der Mutter nicht genehm ist, den musterhaften Gentleman, der ein armes Mädchen, das er ohne seine Schuld kompromittierte, trotz des Klatsches der Gesell-

schaft heiratet. An diese Gruppe schließt sich eine Reihe angeblich humoristischer Typen an, die er, Molière verbessernd, ursprünglich den Komödiendichtern empfehlen wollte: Arist hält sich für einen Philosophen, der die Welt verachtet, läßt sich aber von ein paar übermütigen Frauen zu allerlei Unfug verleiten und schließlich an einem Seidenbändchen führen; ein dummer Kerl hält sich für einen Dichter, bittet aber einen jungen Mann, sich für den Verfasser eines seiner Stücke auszugeben und muß, als das Stück durchfällt, den jungen Menschen durch die Hand seiner Nichte zum Schweigen bringen. Eine eingestandene Belehrung Molières ist „Le misanthrope corrigé“; der Menschenfeind kommt aufs Land, bemerkt, wie sehr sich ein anderer Menschenfeind lächerlich macht, und wird durch die Rousseauischen Freuden eines stillen Landlebens und durch eine liebenswürdige Frau geheilt. Die guten Väter und Mütter werden andererseits zu den Zwecken der Kindergeschichte, der Jugendschriftstellerei, verwendet: der junge Dervis erzählt von seinem zärtlichen, aber strengen Vater, dessen Herz erst aufging, als der Sohn in der Schule alle Preise bekam; Juliette berichtet von ihrem guten Papa, der ihrer alten Amme, als sie in Not geriet, im Park eine schöne Mühle errichten ließ; dann erzählt Dervis' Vater, wie sich sein Sohn als junger Richter anstellte und Juliettens Mutter, wie ihr Mann in seiner Güte auch noch den Sohn der Amme versorgte. Endlich wird, angeblich nach einem Erlebnis, noch die empfindsame Geschichte eines unglücklichen Greises erzählt, der aus Not seinen treuen Hund verkaufen wollte, den aber der edle Arist mit Wohlthaten überhäuft; als Arist einige empfindsame Thränen weint, glaubt der Greis, sein Wohlthäter weine, weil er nun doch den schönen Hund nicht bekommen solle.

Etwas weniger abgeschmackt ist Marmontel in jenen „Contes“, die sich nach englischem Muster mit den Leiden eines getrennten und verfolgten Liebespaares beschäftigten. „Les deux infortunées“ lehrt zwar, daß Trennung auch von Vorteil sein kann; denn Lucile trifft im Kloster die Gattin ihres einst Geliebten, die sich vor seiner unwürdigen Behandlung dahin flüchten mußte. Hingegen erzählt der Verfasser in den „Solitaires de Murcie“ mit unverkennbar spanischer Beeinflussung die Geschichte eines Liebespaares, das durch die Grausamkeit der Verwandten getrennt wurde und sich ganz unerwartet nach Jahren in den dicksten Wäldern wiederfand, wo

beide als Einsiedler gelebt, die schöne Valerie freilich mit dem Sprößling ihrer Liebe. „La fenêtre“ ist die Liebesgeschichte eines jungen Mädchens, dessen Verwandte sie ihrem Geliebten nicht zugestehen wollen; ihr Freund dringt in Frauenkleidern zu ihr ins Kloster, wird dafür eingekerkert, nach Jahren treffen sie sich im Krankenhause und heiraten unter dem Schutz eines guten Pfarrers. Mit der englischen Abenteurernovelle und mit der pikarischen Entwicklungsgeschichte in Spanien verwandt ist die Geschichte eines Fischers, der als Koch, Gefangener, Ratgeber eines dummen Dey sich im Orient herumgetrieben und hier seine spätere Gattin kennen lernte, die, obwohl sie sich mehrfach in Harems aufgehalten hatte, ihrer Ehre nicht verlustig worden war. Ab und zu wird auch nichts anderes gezeigt, als daß die Tugend triumphierte und das Laster zu Schanden wurde: so in „Tout ou rien“, wo der redliche Freier doch über den Selbstsüchtigen siegte, oder in der Erzählung des Pfarrers, der einen Erbschleicher überlistete, indem er ein neues Testament, von dem jener nichts wußte, aus der Tasche zog. Ebenso wird hin und wieder eine litterarische oder politische Anspielung versucht. Der tapfere Baron Drisac sticht einem boshaften Recensenten, unter dem man sich wohl Fréron, den Feind Voltaires, vorzustellen hat, im Duell ein Auge aus. Das kam Marmontel vom Herzen; doch wagt es derselbe Mann, der den erzürnten Herzog d'Aumont durch eine Courtisane submissest abgebeten hatte, in „Le franc Breton“ nach dem Muster Fieldings den Unabhängigen zu spielen, der die sittliche Verkommenheit seiner Zeit geißelt und mit revolutionären Phrasen um sich wirft. Der arme Montalde verlor seine Stellung als adliger Erzieher, weil seine Zöglinge den Geburtstag der Gräfin-Mutter nicht in einem Carmen feierten, er mußte seinen Posten bei einem Herzog aufgeben, weil er sich nicht herbeiließ, dessen Maitresse zu umschmeicheln, er mußte seine Laufbahn als Richter beenden, weil er nicht bestechlich war. Endlich kamen auch einige der angekündigten rührenden Scenen aus dem Altertum: der edle Lausus, Sohn des „Mezence von Tyrenne“, rettet seinen Freund Phanor aus dem Gefängnis und vor dem Tiergefecht, zu dem ihn sein eigener Vater verurteilt, indem er statt seiner in den Kerker geht (der Musterfreund); wir treffen ferner die Samniter, ihre Jünglinge und Mädchen, denen das Vaterland weit wichtiger ist als die Liebe, den alten Schäfer Palemon, der

um seine Tochter weint, die vor Jahren am Tage ihrer Hochzeit von einer Schlange gefressen wurde, die sieben Weisen Griechenlands, die als Tröpfe und Stümper geschildert werden.

Den Erfolg der „Contes moraux“ kann man sich kaum groß genug vorstellen. Selbst der Alleszermalmer Grimm, der die Nachahmung der Engländer mit dem Bestreben des zierlichen Hündchens vergleicht, es dem täppischen Esel gleich zu thun, und der es beklagt, daß an Stelle des lustigen „Sofas“ und „Schaumlöffels“ nunmehr die düstere weinerliche Empfindsamkeit getreten sei (Corresp. August 1773), selbst dieser grundsätzliche Gegner muß (ebda. Mai 1765) den „succès universel“ zugeben. Sehr unbillig sieht er in der später erschienenen „Geschichte der Königin von Golconda“ des Boufflers das Muster Marmontels und sucht sich durch eine schonungslose Kritik der einzelnen Erzählungen schadlos zu halten. Mehr noch als die kritischen Stimmen aber spricht für den Erfolg die Fülle von Übersetzungen in alle Sprachen und besonders das Heer der Nachahmer und Jünger, das das Erbe des Meisters je nach der Begabung und Neigung der einzelnen unter sich verteilte.

Als treuester Jünger bewährte sich François Baculard d'Arnaud (1718—1805) in seinen „Nouvelles historiques“ (1774), „Epreuves du sentiment“ (1774) und „Délassemens de l'homme sensible“ (1783). In seinen der Geschichte entnommenen Charakteren finden sich vor allen jene, die aus Rücksicht auf Staatsinteressen oder sonst anerkannte Rechte die Impulse des Herzens überwinden. Archambaud, der Majordomus des Königs Chlodoväus, verzichtet, nachdem er sich um Batilde hatte zu Tode schmachten wollen, auf die Geliebte, als sie die Gattin seines Königs wird; noch mehr, die Liebenden trösten sich in einer vernünftigen Unterredung, Archambaud wird gesund und heiratet eine andere. Noch patriotischer handelt die Gräfin Salisbury, die der Liebe Königs Eduard III. trotz ihrer eigenen Neigung erfolgreich widersteht, weil ihr Vater mit wahrer Römertugend ihr die staatsschädlichen Folgen einer solchen Verbindung auseinandersetzt. Er liebt ferner passive, weichliche Männer und beschäftigt sich mit dem Grafen Strafford, der den Tod für seinen schwachen Monarchen erleidet, mit Karl II. von England und seiner Flucht nach der Schlacht von Worcester. Seine modern-bürgerlichen Erzählungen behandeln gern das Liebespaar, dem die Grausamkeit der Eltern im Wege steht. „Makin“,

der Page, entführt die Tochter des Lord Dorset, der von solcher Mißheirat nichts hatte hören wollen; sie werden auf eine wüste Insel verschlagen, führen im Kreis ihrer Kinder das aus den Robinsonaden bekannte glückliche Rousseauische Leben und haben das Glück, nach Jahren die gräflichen Eltern, die Schiffbruch gelitten, versöhnt in ihren Kreis aufzunehmen. Der Haß zweier Familien richtet „les époux malheureux“ zu Grunde. Während die beiden Väter einander hassen und sich gegenseitig zu schaden suchen, bleiben Eleuthere und Arist einander treu, und als der Vater der Eleuthere sie rauben will, wird er von Arist unerkannt getötet. Eleuthere erkauft Arists Leben mit ihrer Ehre, doch sterben beide an der Schmach. Nicht minder unglücklich ist „Selvile“, der sich freiwillig von seiner geliebten Frau trennen und sie mit dem Lorimon verheiraten will, um sie vor Not zu schützen. Glücklicherweise hilft der edle Lorimon auch ohne dieses äußerste Opfer, und das thränenselige Paar bleibt vereint. Wie Kontrastfiguren zu all diesen treuen und unglücklichen Liebespaaren erscheinen „Valmont und Julie“, die sich leichtsinnig vermählten, leichtsinnig die Ehe lösten, neue Verbindungen eingingen, angesichts ihrer verlassenen Kinder sich aufs neue liebten und nur mühsam wieder ihren alten Bund eingehen konnten. Ein wahrer Wettkampf von Edelmut und empfindsamen Todesarten entwickelt sich in „Lucie et Melanie“, der Geschichte zweier Musterschwestern. Beide lieben den Estival, dieser liebt Melanie, muß aber Lucie aus dem einfachen Grunde heiraten, weil der besorgte Papa die ältere Tochter erst zu vermählen wünscht. Lucie stirbt, da sie den Sachverhalt ahnt, und setzt ihren Gatten zum Erben ein. Der Alte stirbt nun auch aus Reue. Estival sucht Melanie im Kloster auf, sie ist aber schon Nonne. Estival stirbt nun und läßt der Melanie sein Herz in einem Kästchen zusenden, worauf auch sie stirbt. Ernster verdient Arnaud genommen zu werden, sobald er sich selbst ernstere Probleme steckt: wenn er, ein wenig philiströs, in „Belleval ou l’amour égoiste“ das schreckliche Elend schildert, das eine leichtsinnig eingegangene Ehe, die jeder materiellen Grundlage entbehrt, auch guten Menschen bringen kann, wenn er in „Nancy ou les malheurs de l’imprudence“ vor allzu großer Vertrauensseligkeit warnt und die Geschichte einer jungen Frau erzählt, die elend zu Grunde geht und ihren Mann in den Wahnsinn treibt, ohne daß sie sich irgend eine Schuld vorzuwerfen hatte,

sondern einzig nur zu große Unvorsichtigkeit in ihren Handlungen und in der Wahl ihres Umganges, oder wenn er das schon von Lafontaine in der „Courtisane amoureuse“ aufgeworfene Marion Delorme-Thema behandelt. Aus der Stimmung seines Kreises heraus beantwortet er die Frage, ob eine Dirne rehabilitiert werden könne, durchaus bejahend. „Clary“, die Heldin der gleichnamigen, auch „le retour à la vertu recompensé“ betitelten Erzählung, hat schon manches Abenteuer bestanden, als ein edler Baronet ihr seine Hand anträgt. Sein Freund und Berater beschwört ihn, das Mädchen unbedingt zu heiraten, denn eine Reuige sei mehr wert, als sogenannte ehrbare Frauen. Noch besser geht es „Julie“ („l'heureux repentir“), die ganz und gar dem Laster anheim gefallen ist und ihrer Familie für tot gilt. Ihr eigener Bruder (man denke an Maupassant!) begegnet ihr auf dem Weg des Lasters und geleitet sie zur Tugend zurück. Nachdem ihre Verführerin zur Hölle gefahren, ihr Vater in ihren Armen gestorben ist, geht sie ins Kloster. Sie unterscheidet sich von ihren spanischen Schwestern nur dadurch, daß sie sich von Mord und Totschlag frei gehalten hat. Ganz im englischen Geschmack wirkte Marie Jeanne Riccoboni (1714 bis 1792), die Schwiegertochter Lodovico Riccobonis, des italienischen Dramatikers. Sie schöpfte für ihre kleinen empfindsamen Parabeln aus dem Tatler, sie übersetzte Fieldings Amelia, gab ganze Bände anglisierender Familienbriefe heraus und ließ auch in ihren dramatischen Arbeiten den englischen Einfluß erkennen. Ihre moralischen Erzählungen, die im 2. und 5. Band der „Oeuvres“ sich vorfinden (Neuchatel 1773), verraten stark den weiblichen Standpunkt. Der flatterhafte Mann, der sich an einem weiblichen Wesen vergeht und dann von Gewissensqualen gefoltert wird, ist ihr ein gern verwerteter Stoff. Ein solcher ist der Marquis de Cressy, dessen Untreue den Tod seiner Gemahlin verschuldet, und der bei allem äußeren Glanz nicht mehr froh wird; Herr de Clemengis verbindet sich erst dann mit der armen Ernestine, als die Notwendigkeit einer reichen Heirat für ihn wegfällt, und sie geht, mit der Gesinnung einer Pamela, auf diese Verbindung ein. Eine Ausnahme ist der Graf von Montfort, der aus Liebe zu seinem Hirtenmädchen von einer vornehmen Heirat absteht und dadurch belohnt wird, daß sich das Hirtenmädchen als große Dame entpuppt. Gern spricht sie von dem redlichen Jüngling, der sein Mädchen einem glänzenderen

und wertloseren Freier zu liebe verschmäht, und der dann ihr Lebensretter wird oder sonst unter rührenden Umständen Erhörung findet. Das gilt von Aloise de Lisarot, die der verstoßene Ollivier aus den Händen eines Wüstlings befreit und von Enguerrand, den seine Blanche erst schätzen lernt, als sie ihn für tot hält. Endlich werden die Schicksale verloren geglaubter und wieder gefundener Kinder gern in rührender Weise erzählt. So hört man vom Herzog Philipp von Schwaben, der nach Jahren im wilden Wald seine Tochter wieder findet; sie hat das Einsiedlerleben an der Seite des Geliebten der deutschen Kaiserkrone vorgezogen und lehrt so ihren Vater, daß nur die Liebe den Menschen wahrhaft beglückt. Reich an Abenteuern und Verwicklungen, im Geschmack der englischen Robinsonaden, ist die Geschichte des Marquis de Muffidar, der nach Jahren seine verloren geglaubte Tochter Clemence wiederfindet. Die meisten Motive Marmontels findet man — selbständig gefaßt und bisweilen selbst vertieft — bei Barthelemy Imbert (1747—1790) wieder, In seinen „Lectures du matin et du soir ou historiettes nouvellos“ (1782) erscheint der Musterfreund, der die Gattin des Freundes zur Tugend zurückleitet; die Dirne, die bei ihrer Tochter als Magd dient und mit dem Gefühl der Entsühnung stirbt, als sie ihre Tochter zur guten Frau und Mutter erzogen hat; der Vater, der durch eine List die Erziehung seines Sohnes vervollkommnet und der, origineller als die Erzieher Marmontels, den Sohn in ein liederliches Haus führt, um ihm Abscheu vor den Excessen der Sinnlichkeit einzuflößen und zu einer liebenswürdigen Frau, um ihm die Liebe im rechten Licht zu zeigen. Das verfolgte Brautpaar zeigt sich in mancherlei Gestalt: exotisch, wie Elenor und Azeline, die von dem grausamen Gouverneur durch einen Fluß getrennt werden und schließlich glänzend über ihren Feind triumphieren; höfisch, wie Aurelio und Isabella von Schottland, die durch die grausame Rechtsprechung des Hofes und durch seine Kabalen in den Tod getrieben werden; bäuerisch, wie Charles und Suzette, die der Eigensinn der Eltern trennt und die, trotz der glänzenden Militärzeit des Charles, erst durch die Geburt des Dauphins als deus ex machina vereint werden. Auch einzelne Typen werden, unabhängig von Marmontel, entworfen und zeichnen sich gleichfalls durch Ernst und Tiefe aus. Lormon ist ein gewissenloser Vormund, dessen Anträge sein Mündel Rosette dazu treiben, sich in den Schutz des Mauval zu begeben,

mit dem sie lange in freier Gewissensehe lebt, Eulalie übergiebt den Herrn v. Sainrive, der für die Befreiung ihres Bruders ihre Ehre verlangt, dem Urteil rechtlicher Leute und bessert ihn so, Petronille leistet der Verführung ihres Dienstherrn siegreich Widerstand und unterliegt dann der Zärtlichkeit ihres Retters und Bräutigams, Camille ist ihrem St. Mercier mit der Treue einer Griseldis ergeben, so lange sie ihre Ehe geheim halten müssen und verliert in besseren Tagen Treue, Liebe und Tugend. In vielen Stücken kommt auch der Humor zum Wort: ein Erbschleicher wird geprellt, eine eifersüchtige Mutter vom Freier ihrer Tochter gefoppt, ein unbequemer Freier wird zum besten gehalten, eine überromantische Braut wird gebessert, ein Arzt, der einen Blinden und einen Tauben geheilt, hat es nun mit den Mädchen der beiden zu thun, die von den gesunden Freiern verschmäht werden, und ein zudringlicher Pädagoge wird im Geist der hochmütigen Marmontelschen Hofclique tüchtig durchgeprügelt. Ein gefährlicher und sittlich wie gesellschaftlich völlig ebenbürtiger Rivale Marmontels ist Stanislas de Boufflers (1737—1815), der sich sonst mehr dem Lafontaineschen „Conte badin" zuwendete, aber mit seiner Prosaerzählung „Aline reine de Golconde" (1761), die das Leben und das Rousseauische Ende einer Dirne behandelt, der Beliebtheit Marmontels gefährlich wurde. Er brachte die Schwärmerei für Milchwirtschaft und parfumiertes Heu in die Hofkreise, die Pompadour richtete sich in Trianon eine kleine Meierei ein und wollte selbst die Kühe melken, der strenge Grimm wünschte, lieber diese einzige Erzählung, die nicht den Beisatz „moralische" trug, geschrieben zu haben, als alle „Contes moraux" des Marmontel. Die „Moral", die aus der „Aline" sprach, zwang den Verfasser, aus dem geistlichen Stand zu scheiden.

Neben diesen Schülern und Nachahmern gab es aber noch ein anderes Gefolge Marmontels: solche, die seine Form aufnahmen, verfeinerten und erhöhten, solche, die in ihren Arbeiten anderer Richtung auch Anklänge an die berühmten „Contes moraux" nicht vermissen lassen wollten und endlich solche, die die von Marmontel gegebenen Anregungen zu einer neuen Kunstform erweiterten. Zu den ersten gehört Jean Claris de Florian (1755—1794), der Neffe Voltaires, der von Robespierre verfolgt wurde und an den Folgen des Kerkers starb, der geschmackvolle und viel übersetzte Bühnendichter, dessen „Nouvelles" (Paris 1782) wenig von den

erstarrten überkommenen Motiven verraten. Florian bindet sich auch nicht an die aufdringliche Demonstration der Moral an Fällen des täglichen Lebens, er wagt es aus Stoffkreisen fremder Völker zu schöpfen, er geht einem bunten Kostüm nicht mehr scheu aus dem Weg und er begnügt sich, seine Moral unter einer sanften Allegorie durchschimmern zu lassen. Unter der fremden Maske erkennt man aber leicht die Züge der heimischen moralischen Erzählung. „Célestine“, angeblich nach spanischem Muster und mit spanischen Motiven vermengt, wie das schäferliche Kostüm und der Lebenslauf eines als Mann verkleideten Mädchens, ist doch nichts anderes, als die Geschichte von den getrennten Liebenden und von der Rettung durch den längst verschollenen Geliebten; „Sophronymus“, die Erzählung aus dem griechischen Altertum, führt nahezu dasselbe Motiv aus, und „Bliomberis“, die Geschichte eines Ritters von der Tafelrunde, durch die der Geschmack an den alten Ritterromanen erneuert werden soll und die an Turnieren, Zweikämpfen, Befreiung von Damen, Überwindung von Ungeheuern und treuer Minne nicht wenig leistet, hat doch nur den verloren geglaubten und wiedergefundenen Sohn zum Inhalt. „Peter“, an das Deutsche angelehnt, mit einer Lobeshymne auf Geßner eingeleitet, und angeblich von einem kleinen Schweizerknaben erzählt, der bei Geßner die Kühe hütete, verbindet die Geschichte von den Liebenden, die von harten Verwandten verfolgt werden und in den dürftigsten Verhältnissen ihr Glück finden, und jene von dem gebesserten Wüstling und edlen Reumütigen, der seine eigene Schuld erkennt und den Rächer dieser Schuld von der verwirkten Strafe losbittet. Weitaus die bedeutendste von Florians Erzählungen ist die persianische Novelle „Bathmendi“. Der Verfasser rügt es, daß „Tausend und eine Nacht“, diese ihm so liebe Sammlung, keinen moralischen Endzweck verfolge. Er finde mehr Gefallen an Erzählungen, die auch einigen Stoff zum Nachdenken geben und bei aller Freude an lustiger Thorheit doch auch nicht ganz die Übung des Verstandes vergessen. Aus dem „Märchenschatz eines Oheims, der 4798 Märchen verfertigte“, behauptet er die liebenswürdige und geistvolle Allegorie von „Bathmendi“ entnommen zu haben. Bathmendi ist die Glückseligkeit, die drei Brüder in den Ränken des Hofes, in dem wechselvollen Glück der Schlachten, in den trügerischen Wellen des Ruhmes vergeblich suchen und schließlich im trauten Familienkreis des bescheidenen vierten Bruders finden.

Mit Schärfe und Humor, wenn auch nicht mit sonderlicher Originalität, sind die Hofkreise, die militärischen und litterarischen Cliquen, die allmächtigen Favoritinnen, die undankbaren Fürsten, die wetterwendischen Leser und Recensenten geschildert, Gemüt und Laune spricht aus der Darstellung des häuslichen Glückes. Mit viel Glück verwendete Florian das schäferliche und das Bauernkostüm. Überall ist wohl zu erkennen, daß dieser tugendhafte und moralische Autor auch ein tugendhafter und moralischer Mensch ist. Schon darin unterscheidet er sich vom Meister der Gattung.

Zur zweiten Gruppe gehören jene Autoren von Feenmärchen, die unter der bunten Hülle moralisch-pädagogische Zwecke verfolgen, also die Caylus, Leprince, Moncrif, Coypel &c. Sie nahmen, teilweise noch in den fünfziger Jahren, die Anregungen auf, die Marmontels gute Väter und zärtliche Mütter gegeben hatten, und zeigten sich als Jugendschriftsteller von Ernst und Phantasie. Andere schlossen sich enger an Marmontel an, sie ließen alles Entbehrliche bei Seite und waren nur darauf bedacht, durch einfache Erzählungen aus dem Kinderleben auf die Jugend zu wirken. Hierher gehört vor allem Diderots „Entretien d'un père avec ses enfants“ (1773), dann Madame de Genlis, deren berühmtes Hauptwerk „Adèle et Théodore“ 1782 erschien und deren „Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques“, 1802, noch ganz den Geist Marmontels verspüren lassen; hierher gehören Mongets „Hochets moraux“, 1782 (ins Deutsche übersetzt 1794 von Musäus, herausgegeben von Bertuch) und Bouillys „Contes à ma fille“, 1809 (ins Deutsche übersetzt und nachgeahmt von Kotzebue), der sich hauptsächlich mit der Besserung unartiger Kinder durch Beschämung und dergleichen abgiebt. Die Jugendschriftstellerei bleibt aber außerhalb unserer Betrachtung.

Weit wichtiger als diese beiden Gruppen ist eine andere, der moralischen Erzählung parallel laufende Gattung, die, unabhängig von Marmontel und unbeeinflußt von Richardson, aber durch analoge Strömungen wie die moralische Erzählung Marmontels und seiner Schule ins Leben gerufen, die Aufgabe wirklich erfüllt, die jene nur zum Schein in die Hand genommen hatten. Während sich Marmontel und die Seinen begnügten, auf einzelne soziale Erscheinungen hinzuweisen, ist man hier von der ernsten Absicht geleitet, der ganzen Zeit, in ihrer sozialen, politischen und philo-

sophischen Gesamtheit, den Spiegel vorzuhalten. Der Mann, der diese unfehlbare Waffe für die Satire schmiedete, war Voltaire. Er ist der Gründer des „Conte philosophique“. Die Form hat Voltaire nicht erfunden. Seit Charles Rivière du Fresny in den „Amusements sérieux et comiques“ (1705) in Paris nach Muster des „Esploratore Turco“ einen mißvergnügten Siamesen hatte promenieren lassen, war es Mode geworden, fremde Kleidung anzulegen, wollte man die Sitten der Heimat oder überhaupt Zustände der Gegenwart an den Pranger stellen, mochte man nun den Sohn eines fremden Volkes über europäische Verhältnisse klagen lassen oder unter der Maske eines angeblichen Fabellandes auf naheliegende Mißstände anspielen. Man braucht nur den Namen Montesquieu zu nennen und an die „Lettres Juives“ und „Chinoises“ des d'Argens, die „Lettres Peruviennes“ der Graffigny, an all die „Lettres Iroquoises“ und „Chérakesiennes“ aus Montesquieus Gefolge zu erinnern, auch mit einem Wort auf Hamilton und seine Nachahmer, auf die Engländerin Behn und ihre viel späteren Nachfolger zurückzuweisen. Die Art der Genannten hat Voltaire aufgenommen. In „Zadig“ (1747), dessen Quellen auf die Sage von der Matrone von Ephesus, auf Ariost, auf Gueulettes „Soirées Bretonnes“, auf italienische und selbst auf arabische Autoren zurückgehen, finden wir Spuren aus dem Leben des Dichters selbst, das an einem verhängnisvollen Wendepunkt angelangt war; durch Neid und Haß der höfischen und geistlichen Kreise hatte er plötzlich alles mühsam Erreichte wieder verloren, er war Fatalist geworden und seine Weltanschauung wurde pessimistisch. Auf blindem Zufall, auf der Mitwirkung eines Papageis beruht Zadigs Glück und Unglück. Ein stummer Zwerg, das elendeste Wesen der Welt, rettet den allmächtigen Staatsmann; seine besten Thaten schlagen ihm zum Nachteil aus, durch die einfachsten Mittel, fast ohne Absicht, stiftet er Gutes. Ein Engel lehrt ihn, wie dem Menschen das scheinbar Ungerechteste und Grausamste zum Heil werden kann. Hier kommt schließlich noch alles zu gedeihlichem Ende; wie Zadig schließlich doch mit seiner Astarte glücklich wird, so erhalten auch alle Tugendhaften ihren Lohn, alle Bösen ihre Strafe. Anders im „Candide“ (1759), dieser furchtbaren Satire auf den Optimismus des Leibniz, gleichzeitig aber einer ebenso furchtbaren Satire auf die Zeit und ihre schlimmsten Laster

und Auswüchse. Der arme Teufel Candide, der von dem Doktor Pangloß nach dem Satz des Leibniz erzogen wurde, unsere Erde sei die beste aller Welten, wird von dem Baron wegen zarter Beziehungen zur schönen Baronesse Kunigunde aus dem Schloß vertrieben und erlebt nun die wechselvollsten Schicksale, wie nur je ein Schäfer oder Ritter des Hofromanes oder ein Prinz des Feenmärchens. Er kostet bei den Bulgaren die Spießruten, soll in Holland verhungern, weil er nicht weiß, ob der Papst der Antichrist ist, trifft den von schändlicher Krankheit arg zerfressenen Pangloß, sie leiden Schiffbruch, werden aber (freilich zugleich mit einem viehischen Matrosen) gerettet, müssen das Erdbeben von Lissabon mitmachen und kommen, da Pangloß auch jetzt seinen Optimismus zu verteidigen weiß, in den Kerker der Inquisition. Candide findet, als er, den Rücken voll Prügel, entlassen wird, seine Kunigunde geschändet und als Dirne wieder. Kunigundens Begleiterin weiß gleichfalls von der „besten aller Welten“ ihr Teil zu berichten. Nun folgt Unheil auf Unheil: im Jesuitenstaat Paraguay trifft Candide den Bruder der Kunigunde, der in seinem Adelstolz die Mißheirat immer noch nicht zugeben will, dem Candide ins Gesicht schlägt und anscheinend von ihm getötet wird. Er lernt den gepriesenen Naturzustand der Wilden verachten und wird des Goldes und Prunkes in El Dorado überdrüssig, trotzdem es dort kein Parlament, keine Mönche, kein Gefängnis giebt, der König geistreich und die Etikette einfach ist. Er kommt dann um seinen ganzen in Dorado gesammelten Reichtum und lernt in dem verkümmerten alten Gelehrten Martin einen neuen Zeugen von der Schändlichkeit der Welt kennen. Nun kommt er nach Paris mit seinen unfähigen Ärzten, mächtigen Geistlichen und klatschhaften Salons, seinen eitlen Komödianten und hungrigen Recensenten, seinen Verbrecherbanden und seiner bestechlichen Polizei; nach England, wo er das souveräne Volk in seiner Gewaltthätigkeit, nach Venedig, wo er die niedrigste Prostitution kennen lernt; er erkennt, daß ein gesundheitsstrotzender Mönch, daß der reichste und glücklichste Mann von Venedig tief unglücklich sein können; das Schicksal entthronter Könige wird ihm gleichfalls vorgeführt. Schließlich heiratet er, trotz des Protestes des wiedergefundenen hochmütigen Bruders, die mittlerweile grundhäßlich gewordene, durch und durch verderbte Kunigunde, mit der er aber erst dann erträglicher lebt, als er sich ganz der Arbeit, der

Bebauung seines Gartens, widmet und sich das Vernünfteln abgewöhnt. „Il faut finir par cultiver son jardin; tout le reste est bien peu de chose; et encore cultiver son jardin n'est pas grand'chose“, schrieb Voltaire noch 1763.

Stand in diesen beiden „Contes“ die Bekämpfung einer philosophischen Weltanschauung im Vordergrund und die Satire auf politische Verhältnisse in zweiter Linie, so ist im „L'ingénu“ (1767) und der „Princesse de Babylone“ (1768) ungefähr das Entgegengesetzte der Fall. Der Hurone ist aus einem Volksstamm, der sich durch Keuschheit und Edelsinn auszeichnet. Er wird in Frankreich zum Christentum bekehrt und ist ungebärdig, als er erfährt, wie wenig vom reinen Bibelglauben noch übrig geblieben ist. Er ist empört über die Lage der Hugenotten in Frankreich, wird dadurch den Jesuiten verdächtig und ins Gefängnis geworfen, wo er die Jansenisten und ihre Lehren kennen lernt. Über die Entwicklung der Nation, über das Theater und den Klassizismus hat er Gelegenheit, manches zu erfahren. Die schmachvolle Hof- und Jesuitenwirtschaft zwingt Fräulein v. St. Yves, die Braut des Ingénu, dem Intimus des Ministers ihre Ehre für die Freiheit ihres Geliebten zu opfern. Sie stirbt, von albernen Ärzten behandelt, an der Scham und Aufregung. L'Ingénu ist durch die europäische Sitte bereits so mürbe geworden, daß er sich glücklich schätzt, vor dem Antlitz des Königs erscheinen zu dürfen und, das Andenken des Fräuleins im Herzen bewahrend, ein tapferer Offizier Sr. Majestät wird. So endet (trotz Hettner) auch l'Ingénu im Grunde negativ, der „Glaube an die Unzerstörbarkeit der Menschennatur“ wird auch hier aufgegeben und in diesem Schluß verrät der Verfasser, wie wenig ernst ihm die Gestalt des unverdorbenen Sohnes eines wilden Volkes gewesen war, die er dem Roman „La baronne de Luz“ des Duclos entnommen hatte. Könnte man „L'Ingénu“ mit dem Schlagwort „innerpolitisch“ bezeichnen, so geht die Satire der „Princesse de Babylone“ ins Weite. In phantastischem Rahmen, ein wenig von der Feerei, weit mehr von der Erzählung „Le Parisien et la princesse de Babylone“ des Philippe Alcripe, eines Mönchs aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, beeinflußt und im Anschluß an die Weltreise der Prinzessin von Babylon, die die Asche des Phönix nach Arabien zu bringen hat, wird das Idealland skizziert, werden die Verhältnisse im Norden, in Deutschland und England

gestreift, und unversöhnlich wird die Herrschaft des Papstes bekämpft. Selbst in England machen Leute in schwarzen Mänteln und weißen Hemden alles Volk toll. In Venedig sieht Amazan, der der Prinzessin entgegenreist, ohne sie zu treffen, wieder die schrankenlose Prostitution, in Rom macht man ihm neben noch schmachvolleren Anträgen den Vorschlag, unter die Sängerknaben des Papstes einzutreten und den Fuß des Papstes zu küssen. In Paris trifft er ein vergnügungssüchtiges Volk, Fanatiker, die vergeblich nach der Herrschaft streben, eine veraltete Rechtspflege, herrliche Werke der Kunst und Dichtung, die durch Recensenten vom Schlag des Fréron zu Grunde gerichtet werden und eine Opernsängerin, die seine Tugend zu Fall bringt und boshafterweise den Namen der Mademoiselle Clairon, der leidenschaftlichen Verehrerin Voltaires und Freundin Marmontels, führt. Er kommt dann nach Spanien, macht schaudernd die Schrecken der Inquisition mit und vernichtet schließlich an der Spitze seiner Einhörner die Anthropokaien mit ihrem Großanthropokaien.

An das Muster einer dieser Erzählungen halten sich nun die zahlreichen kleineren „Contes“ Voltaires. Die berühmteste, die dem Dichter so oft den Vergleich mit Lucian eintrug, ist die „Histoire d'un bon bramin“ (1759), die den Schlußgedanken des „Candide“ vertritt: der philosophierende Bramine ist unglücklich eben durch die Unzulänglichkeit seiner Philosophie, die ihn immer wieder im Stich läßt, eine harmlose alte Frau ist glücklich. „L'homme aux quarante écus“ (1768) satirisiert die Finanzpolitik der Franzosen, ihre Minister und Mönche, ihre Gerichtspflege („Calas“), ihre Recensenten (Fréron), ihre Kinderzeugung und ihre Lustseuchen, „Mikromegas“ (1752) verwendet eine Idee des Swift und des Cyrano Bergerac und zeigt das Urteil eines Siriusbewohners über die Leiden und Sitten der Erdenmenschen, „L'histoire des voyages de Skarmentado“ (1756) klingt wie ein Vorspiel zur „Princesse de Babylone“ und berichtet von Unzucht in Rom, Bürgerkrieg in Paris, Königsmord in England, von der Hinrichtung Oldenbarnevelds in Holland, vom Treiben der Inquisition in Spanien, von den religiösen Streitigkeiten in der Türkei und von dem Schaden des Papsttums in allen Ländern, während „Memnon ou la sagesse humaine“ (1750) schon zur Gruppe des Candide zählt und darthut, wie einer, der sich für klug hält, in der elendesten Weise

geschröpft und fast zu Grunde gerichtet wird, und „Le monde comme il va ou vision de Babouc“ (1746) „L'Ingénu“ ankündigt. Der Skythe Babouc beobachtet frei nach Montesquieu, wie in Paris Pracht und Schmutz, Edelmut und Schändlichkeit hart nebeneinander wohnen, er beobachtet die Untreue der Frauen, die Feilheit der Beamten, die Seichtigkeit von Kunst und Litteratur, den Gegensatz zwischen dem Recht der Vernunft und dem Recht aus Büchern und die Thatsache, daß mancher, den man auf dem Gipfel des Glückes glaubte, nur ein armer abgehetzter Greis ist. Wie behauptet werden kann, daß die „Tendenz dieser Erzählung auf eine Verherrlichung der Pariser Korruption hinausläuft“ (Mahrenholtz I, 191), ist mir unerfindlich. Nicht weiter soll hier die Rede sein von den zahlreichen kleinen Geschichten Voltaires, die demselben Genre angehören und von denen einzelne Stücke, wie „Le blanc et le noir“ (1764), das den Fatalismus zum Gegenstand hat, oder „Jeannot et Collin“ (1764), das die sozialen Gegensätze streift, größere Eigenart verraten, noch von den vielen Dialogen und Totengesprächen philosophischen Inhaltes oder von den Satiren auf die Zeit, für die Voltaire den Vers gewählt hat, wie „La Pucelle“ (1739) und die „Contes de Guillaume Vadé“ (1757), noch von den rein religionsphilosophischen Alterserzählungen „Le taureau blanc“ (1774), „Histoire de Jenni“ (1775) und „Les oreilles du comte de Chesterfield“ (1775), die nur noch formal mit der Erzählung zusammenhängen.

Man kann nicht sagen, daß Voltaire mit seinen „Contes philosophiques“ Schule gemacht hat. Einen Hauch seines Geistes haben wir bei den späteren abtrünnigen Schriftstellern aus dem Kreise der Feerei, bei den Duclos, Caylus, Cazotte verspürt, andererseits wohl auch mehr äußerlich bei seinem Neffen Florian, der den deutschen Schauplatz seines „Peter“ dem „Candide“, den orientalischen seines „Bathmendi“ der „Princesse de Babylone“ &c. entnommen haben mag. Besser aber als in den Nachfolgern sieht man den Einfluß der moralischen und philosophischen Erzählung wieder bei jenen, die sich die Form für ihre sonstigen Zwecke ausliehen. Zwei seien da hervorgehoben. Der eine, Weller, der Herausgeber der Sammlung „Le loisir d'un jeune savant ou collection de contes ridicules et d'histoires véritables traduites de l'allemand“ (Londres 1775) verwendet Voltaires Form und Gestalten zu schmutzigen

Geschichten; derselbe Vorgang wiederholt sich, wie damals, als Crebillon die Feenmärchen verschmutzte. Nur ist Weller minder aufrichtig als jener und giebt sich für einen begeisterten Anhänger Voltaires und Marmontels aus, der im Sinn der Meister Gutes wirken will. Deutsche Motti spielen auf das Milieu des „Candide“ an, das Schelten auf den Recensenten Fréron soll den Voltairianer ankündigen. Innerlich sieht die Sache aber ganz anders aus. „Zadig“ ist ein Maler und Held einer Geschichte, die zur Not als eine moralische passieren kann, aber ohne jeden Zusammenhang mit Voltaires Zadig steht. „La science“ macht sich über lächerliche Preziösen lustig, ihre Bestrafung erfolgt in cynischer Weise; „Le sculpteur“ behandelt ganz in spanischem Geschmack die Geschichte eines Mannes, der das Unglück hatte, seinen Vater zu töten und für seine Schwiegertochter sündhafte Liebe zu empfinden, und wendet sich zugleich mit ansehnlicher Dreistigkeit gegen leichtfertige Erzählungen, wobei der Wunsch ausgesprochen wird, jede Erzählung möge nach Art des großen Marmontel eine Lehre enthalten. Trotz dieses frommen Wunsches befassen sich „Les Minimettes“ mit einem Jüngling, der sich leichtfertig und unsauber im Nonnenkloster herumtreibt und sich daran beteiligt, einen wollüstigen Arzt mit Stockhieben und unappetitlicheren Waffen aus dem Kloster zu treiben. Eine freche Verhöhnung Voltaires ist „Le connaisseur aux isles“, der ganz oberflächlich an Voltairische Ideen anknüpft, und sie mit dem Schmutz der Contes licencieux befleckt. Einem „Philosophen“, der mit Pangloß verglichen wird, schlägt jedes Unternehmen übel aus. Der Prinz Bartel-Mons erzählt seine Geschichte, die ihn, nach Art gewisser Feenmärchen, nach den Inseln der Steine, der Liebe, des Zuckers und der Beständigkeit führt. Diese Insel parodiert das Einsiedlerpaar, nach Art des Arnaud oder der Insel Felsenburg, das das glückliche Land mit seinen Kindern bevölkert. Hier befindet sich der Harem der Konstanze — eine tolle Satire auf die Vielweiberei und auf die Geistlichkeit, ein wenig von Rabelais beeinflußt. Konstanze hat einen Harem der stärksten Männer und dreißig Ursulinerinnen als Haremswächter, die aber ihre Würdigkeit schlecht darthun. Alle vierzehn Tage bringt sie zwölf Kinder zur Welt, sie ist 750 Jahre alt und hat mit 60 Jesuiten, 36 Kapuzinern 2c. Beziehungen gehabt; dabei regnen Schmutzereien der gröbsten Art, die sich nicht andeuten lassen.

Ein anderer, der der moralischen Erzählung übel mitspielt, ist Mirabeaud mit seinen „Contes et nouvelles imitées des anciennes“, 1793. Er hat sich als Tibull-Übersetzer und sonst in der klassischen Litteratur versucht und giebt für seine „Contes“ reichlich antike und mittelitalienische Quellen an. Er möchte als Nachahmer Marmontels und Florians gelten, hat aber im Grunde nur die Absicht, die Lüsternen zu vernügen. Vulkan wird ausgelacht, nachdem er Venus und Mars im Netz gefangen; die römischen Tempel sind thatsächlich Tempel der Freude; Diana bedauert, so lange Zeit dem Waidwerk statt der Liebe gewidmet zu haben; Anasilis giebt sich für einen Gott aus, um die Mysiclée zu verführen (Boccaccio IV, 2, auch Marmontel, Le mari Sylphe); die Jugend wird gemahnt, den Lenz des Lebens nicht ungenützt verstreichen zu lassen; das Motiv von der Matrone von Ephesus wird angeschlagen; zwei Studenten gehen einander bei ihren Gattinnen und Geliebten unbewußt fortwährend ins Gehege und versöhnen sich, als sie ihre Frauen in den Armen eines Dritten finden. Doch auch die Empfindsamkeit kommt zu Wort: eine Frau erleidet infolge der Denunziation eines boshaften Dieners ein Genoveva-Schicksal; ein edler Jüngling läßt sich mit einem tugendhaften Greis begraben, eine Jungfrau stirbt vor Rührung darüber; Mysis und Euphrosie pilgern in den Tempel der Liebe; Leontina und Lollius treffen nach langen Irrfahrten und vielen Gefahren die Göttin der Liebe im Bade, die sie auffordert, ihren Trieben nachzugeben, ebenso werden Theogène und Charide nach großen Plagen und langer Trennung vereint.

So trug die moralische Erzählung, unaufrichtig wie sie von Anbeginn war, bald zwei Gesichter. Der Deckmantel der Moral wurde immer fadenscheiniger und zerriß endlich ganz.

3. Kapitel.

Deutschland. Übersetzungen aus dem Französischen 129. — Sophie La Roche 129. Ihre Abhängigkeit von Marmontel 130 ff. — Nachahmer der La Roche. Jugendschriftsteller. Eckartshausen 132. Wahl 134. Starke 134. Giseke 135. — Neue Technik und alte Motive bei Meißner 135. Seine Nachahmer: Rup. Becker 135. Kotzebue 136. — W. G. Becker 137. — Thilo 138. — Fortschritt durch Lafontaine 139. Soziale Züge 139. Familienscenen 142. — Friedrich Rochlitz 142. — Vertiefung der sozialen Strömung. Kriminalgeschichte 143. Meißner 144. Spieß 145. Nachahmer 146. — Schiller 147. — Haken 148. — Die soziale Erzählung Modesache: Langbein 148. — Später Ausklang der Kriminalgeschichte. Feyerabend 149. — Politisch: Halem 149. — Romantische Reaktion. Anton-Wall (Heyne) 151. Meißner 154. Kotzebue 154. L. Meister 154. — Gelegentliche Moralisten: Grosse 155. Schreiber 155. — Sander als Vermittler 156.

Übersetzung und Nachahmung führten auch die moralische Erzählung in Deutschland ein. Der erste, der ins Deutsche übersetzt wurde, war Marmontel, der Meister der Gattung: schon 1766 erschienen die „Contes moraux“ in deutscher Sprache (Allg. d. Bibliothek VI, 259), 1766 folgte die Poetik, 1767 und 1770 „Belisaire“, 1777 und 1783 wurden die Inkas übersetzt. Die „Contes moraux“ wurden noch 1787 von Anton-Wall, 1791 von Schmerler, 1794 von Schütz übersetzt. Marmontel fand begeisterte Beurteilungen in den ersten zehn Jahrgängen der Jenaer Litteratur-Zeitung, besonders auch noch 1794 eben durch Ch. G. Schütz selbst. Ferner ist schon 1767 eine Übersetzung französischer moralischer Erzählungen verschiedener Autoren zu verzeichnen, 1768 und 1769 folgen die „Contes“ Voltaires (La princesse de Babylone, L'ingénu, L'homme aux 40 écus). Es folgten: Arnaud, 1775—1778 von Gellius übersetzt, 1783 und 1788 von A. G. Meißner, 1784 von Wenzel, 1792 von Mursinna, 1798 von Benkowitz; 1779 Voltaires „Candide“ von Mylius, 1786 seine „Contes“ von demselben; 1781 wurde die Riccoboni, 1784 Imbert, 1785 die Gomes übersetzt, 1786 (durch Meißner) und 1791 Florian, 1793 Boufflers durch Bürger. Daneben fehlte es nicht an Sammlungen (vergl. die Anmerkung zu S. 31), die auch moralische Erzählungen in deutscher Übersetzung enthielten. Das bürgerliche Schauspiel begünstigte moralisierende bürgerliche Stoffe auch für die Erzählung. Das Verdienst aber, Marmontel und seine Bestrebungen auf deutschen Boden übertragen zu haben, gebührt der La Roche. Die „Moralischen Erzählungen im Geschmack Marmontels“ der Sophie von La Roche, 1782—1784, und deren „Nachlese“, 1788, sind nach Form und Inhalt ganz im Geist Marmontels,

wenngleich ein noch geringerer Geschmack, eine ins Kindische gehende Kindlichkeit, schwer verdauliche Süßlichkeit und eine sehr unzulängliche Menschenkenntnis den Wert ihrer Erzählungen noch weit herabdrücken. Die Menschen der La Roche sind alle makellose und unfehlbare Wächter der Tugend, die „Herren Väter“ und „Frauen Mütter“ nur mit der Vorsehung vergleichbar, die Kinder Fanatiker des Gehorsams und Fleißes und die leblosen Gegenstände, bis herab zu den Gerätschaften, zum mindesten „niedlich“ und „zierlich“. Die Tugend triumphiert in einem effektvollen Schlußtableau; einen neuen Gedanken hat die Verfasserin nicht eingeführt. Besondere Vorliebe hat die La Roche für jene Gruppe der Marmontelschen Erzählungen, die hart an der Grenze der Jugendschriftstellerei stehen. Sie will aber, ernster als Marmontel, direkt erzieherisch, bessernd und aufmunternd wirken und liebt es, Bestrebungen, die eben in Deutschland an der Tagesordnung stehen, einzuflechten und einzelne Persönlichkeiten lobend hervorzuheben. Da steht die schöne Geschichte vom „Deutschen Bauermädchen“, das von der wohlthätigen Madame B., einer Schülerin der „Dame Nyon“ in Bern, und der Frau Prof. Wucherer in Karlsruhe herangebildet wird. Lenchen war von Kindheit an sehr artig und fleißig und fragte stets den Herrn Pfarrer um Rat. Sie lernt von Madame B. nicht nur spinnen, sondern auch sich mit selbstgemachter Seife die Hände waschen. Gute Leute schenken dem Lenchen allerlei nützliche Sachen, sie lernt viel Nötiges und Angenehmes, so daß sich alle guten Menschen über sie freuen. Schließlich bekommt sie durch Vermittlung des guten Gärtners, dessen volkstümliche Redeweise durch ein „Bitte Excüse“ ausgedrückt wird, ein hübsches Häuschen mit Obst, Gemüse und Blumen für ihre Eltern, sie betet fleißig und erhält von Madame B. die Beruhigung, der gute Gott wolle nicht, daß die Leute zu reich werden. Ähnliche Charaktere wie Madame B. sind Luise und Ehrenfels, die schon auf ihrer Hochzeitsreise sich zu guten Eltern und Gutsherren auszubilden suchen. Ihre Kinder, die wir später kennen lernen, sind allerdings nicht eben erfreulich für den modernen Geschmack geraten; dafür ist überall das Lob Pfeffels freigebig eingestreut. Ein Mustervater ist der Engländer Marioneth, der mit Hilfe seines ausbündig tugendhaften Sohnes Georg, der überdies für Lord Litleton schwärmt, einen unerfahrenen Jüngling aus den Händen wüster Gesellen befreit. Ein anderer Mustervater,

Rat Meindorf, widmet sich völlig der Erziehung seines Sohnes und erlebt die Freude, ein armes, pflichttreues, ehrbares und empfindsames Mädchen als seine Schwiegertochter zu begrüßen. Ein ähnliches Glück wird der Frau Mutter des leichtsinnigen Sir John zu teil, der durch die Liebe zu „Miß“, die die alte Lady in ihr Haus aufgenommen hatte, wieder ein ordentlicher Mensch und später ein äußerst glücklicher Familienvater wird. Es kommt aber doch auch vor, daß Eltern und Erzieher Irrtümern unterworfen sind: hierher gehört der alte Herr Rose, der seinem von dem empfindsamen Gutheim zu einem schwermütigen Schwärmer erzogenen Eduard die arme Julie nicht zur Frau geben will; erst der Tod des Alten vereint die Liebenden. Noch schlimmer trieb es der adelstolze Herr von Birke, der vor Jahren seine Tochter einer bürgerlichen Heirat wegen verstieß; als sich Frau von Birke dem Tode nahe glaubt, knüpft sie die alten Beziehungen wieder an, man findet die verstoßene Familie im reinsten ländlichen Glück, und nun fehlt es ihr auch nicht mehr an äußeren Glücksgütern. Eine schlechte Erzieherin war auch die Tante der Miß Kery, die ihr, als sie die Blattern verunzierten, brennenden Neid gegen alle Gesunden und Hübschen in die Seele gepflanzt hatte. Sie wird durch den Umgang mit der trefflichen Sophie Gallen gebessert, deren Vater durch teuflische Ränke der Verwandten elend zu Grunde gerichtet wurde. Der Verkehr der beiden Freundinnen ist ziemlich überschwänglich. Anna Kery nennt die Sophie „Geliebtes Vorbild jeder Tugend!“ und läßt dem alten Gallen ein Denkmal errichten, wofür Sophie den Namenszug der Anna küßt. Als Anna ihren Vater frisch und gesund wiederfindet, bittet sie die verwaiste Sophie um Vergebung. Sehr im rechten Augenblick bringt Herr Kery zwei junge Leute mit, die er aus der Sklaverei befreite, und apostrophiert sie mit den vielversprechenden Worten: „Da, meine Söhne, sucht euch diesen liebenswerten Schwestern angenehm zu machen!“ Sechs Jahre nach der glücklichen Vereinigung beider Paare wird dem Kery bei lebendigem Leib mit Festgesang, blumenstreuenden Mädchen &c. ein feierliches Denkmal enthüllt — die opernhafte Schlußapotheose, die Marmontel empfiehlt, ohne sie selbst sonderlich oft zu verwenden. An diese der Jugend geweihten Erzählungen schließen sich knapp andere an, die darthun, daß auch Erwachsenen nützliche Kenntnisse sehr zu statten kommen. So z. B. die Geschichte von dem Muster-

paar auf dem Lande, das ein anderes von bösen Menschen und Unglück verfolgtes Musterpaar zu sich aufnimmt. Dieses letztere richtet nun im „Milchhaus“ eine Musterwirtschaft ein, in der alles, bis zum Brot und zur Butter, zierlich ist. Durch die Erzeugung zierlicher Sommerhüte aus Papier ernähren sich diese Leute, die wie das herangewachsene „deutsche Bauermädchen“ sich ausnehmen. Beschämt gesteht der Zweifler, daß er nun einsehe, wie auch Unglückliche schöne Thaten ausüben können, ein Satz, der so wenig bestreitbar ist, als er hier bewiesen wird. Ein weiterer „Gedanken“, den die La Roche, nicht nach Rousseau, sondern nach Marmontel, ausspinnt, ist der, daß man nur auf dem Lande, in ruhiger Einsamkeit, wahres Glück finde. Das predigt der Pächter Mendland, das erfährt der sorgfältig, aber weichherzig erzogene „Sir Weldone“ durch den muster- und tugendhaften Herrn Felsen, den Freund und Lobredner Bodmers und seiner philanthropischen Freunde, der über lauter tugendhafte Bauern herrscht. Von eigentlichen Liebesgeschichten hält sich die Verfasserin geflissentlich fern. Eine Ausnahme macht die Geschichte des Lieutenants v. Wohlheim, der zu fein und edelmütig ist, seine Liebe einzugestehen und aus Liebeskummer erkrankt. Da legen sich seine Soldaten, die ihn wie einen Vater lieben, in der von der La Roche für volkstümlich gehaltenen Weise ins Mittel und fordern an seiner Stelle erst einen Arzt, dann die Braut. Die Hochzeit wird in der üblichen theatralischen Manier gefeiert; nach sechs Jahren erlebt der arme Wohlheim den „tödlichen“ Kummer, seine Frau in sein Schloß führen zu müssen, in dem die größte Unordnung herrscht und (welcher Schreck für eine gute Hausfrau!) kein Fenster gewaschen ist. Doch geht alles gut; sein jüngerer geistesschwacher Bruder wird durch die „Gnade“ des jungen Paares geheilt, selbst dem guten alten Pfarrer wird der Staar glücklich operiert, und Wohlheim und Gattin werden selbstverständlich edle Gutsherren und die Freunde und Lehrer ihrer Kinder.

Einen Freund und Nachahmer, gegen den die La Roche, nach dem alten Wort, den Schutz Gottes hätte anrufen dürfen, fand sie in dem Münchener Hausarchivar und Hofrat Karl von Eckartshausen (1752—1803). Aus dem Kreise der Jugendschriftsteller stammend („Vermischte Abhandlungen und Erzählungen für Kinder“, Göttingen 1779), beteiligte er sich wiederholt an der moralischen Erzählung. „Erzählungen zum Vergnügen und zur Seelenbildung“,

1786; „Die Folgen der Tugend und des Lasters oder moralische Grundsätze, anwendbar gemacht aufs Herz durch Erzählungen“, 1789; „Sittenlehren und Erzählungen für alle Stände der Menschen zur Bildung des Herzens“, 1790.) Er begnügt sich nicht, Geschichten mit lehrhafter Tendenz zu erzählen, sondern er liebt es, kleine Abhandlungen über sein Thema einzufügen: über Trösten und Wohlthun, über das Aussehen von Bösewichtern, über Freundschaft, über den Unterschied von Empfindsamkeit und Empfindelei, über Tierquälerei, über Hofmeister und Kindererziehung, über Frauen, Liebe und Verräter, über Königreiche und den Wert einer Menschenseele, über Klostererziehung und unpassende Lektüre (besonders von Feenmärchen) und manches andere. Er ist von unbeschreiblicher Naivetät in dem, was er dem Leser zumutet, und erregt Heiterkeit, wo er Rührung hervorrufen will. Da erzählt er einmal, ein reicher Bauer habe bei einem armen Geschwisterpaar seiner Bravheit wegen den Freiwerber für seine Kinder gemacht; ein zweites Mal hören wir eine schreckliche Geschichte, wie der schurkische Lindenholm den tugendsamen Beamten Herwing in ein schlechtes Haus lockt, wie der Minister voll Zorn und Abscheu herbeieilt und gerade dazukommt, wie die Sünderinnen zu Herwings Füßen ihre Schändlichkeit eingestehen, während sein weißes Unschuldsgewand auch nicht ein Fleckchen aufweist; und ein drittes Mal wird beweglich berichtet, wie Karl v. Lindenberg dem Vater seiner Angebeteten, der nichts von ihm wissen wollte, dadurch genehm wird, daß der Alte ihn bei der Pflege des verloren geglaubten, über alles geliebten Pudels trifft, den Karl gerade mit den schönen Worten apostrophiert: „Lieber Hund! Du bist gerettet! Lebe denn noch lange, guter Pudel!“.... Stofflich und gedanklich geht Eckartshausen natürlich über seine Vorbilder nicht hinaus; nur hat er für schwarze Töne doch etwas mehr Neigung, als die La Roche mit ihrer rosafarbenen Brille, er vergißt nicht ganz, daß es auch Schurken giebt, und zeigt die Unschuld gern im Kampf mit solchen. Ein edler Bauer, dessen Leben überall vorbildlich ist, wird von einem Professionsbösewicht (wie jener Lindenholm) als Schmuggler angezeigt und lange Zeit eingekerkert, dann triumphiert seine Unschuld, und der Bösewicht wird gehenkt. Clerval, ein Scheusal nach Muster des Lovelace, entführt die unglückliche Eugenie, verläßt sie im Elend, bemächtigt sich ihrer aufs neue, beraubt und vergiftet sie. Im übrigen finden

wir die alten Typen: das (hier auch durch eigene Albernheit) getrennte Liebespaar, die glückliche Familie in ländlicher Einsamkeit, den edelmütigen Feind, das Ehepaar, das nur der Erziehung seiner Kinder lebt, die Dirne, die hier aber nur aus Schwäche und Thorheit fehlte und im tiefsten Elend ihre Sünden büßt, das wackere Bauernpaar, das durch Ehrlichkeit und Fleiß zu Wohlstand kommt ꝛc. In einigen Erzählungen werden die Folgen der gewöhnlichen menschlichen Laster, wie des Hochmutes, demonstriert; in den „Sittenlehren und Erzählungen“ giebt der Verfasser die Kunstform auf und begnügt sich mit der Berichterstattung besonders hervorstechender Züge von Großmut, Freigebigkeit, Edelmut, mit der Vorführung der beliebtesten Typen aus der menschlichen Gesellschaft, mit Abhandlungen über Tugend, Aberglauben, Vorurteil, Glück, Leidenschaft, Zorn ꝛc. Er ist nicht immer ganz selbständig und leiht sich, offen und heimlich, manches aus. Wir werden ihm noch an anderer Stelle begegnen. Zu den engeren Schülern der La Roche gehört ferner Sophie Helmine Wahl (1774—1821), die schon in ihrem fünfzehnten Lebensjahre die Rückkehr einer Gefallenen zur Tugend behandelt hatte. „Minnas Feierstunden Deutschlands Töchtern gewidmet“, 1792, beschäftigen sich, in der Form von Gesprächen zwischen Freundinnen, mit der Liebe und ihrer Süßigkeit, mit allgemeiner Menschenpflicht, Geselligkeit, mit der Tugend und den wahren Pflichten einer Frau, selbstverständlich auch mit der Kindererziehung. Einmal wird ganz kräftig das Vorurteil gegen schriftstellernde Frauen bekämpft. Doch wird auch der edelmütige Freier nicht vergessen, der augenblicks zurücktritt, als er erfährt, daß sich das Mädchen nur für ihren Vater opfern wolle, und er ist es, der die Verbindung des schwärmerischen und empfindsamen Paares ermöglicht. Hierher gehört auch der viel gelesene Gotthelf Wilhelm Christoph Starke (1762—1830), dessen „Gemälde aus dem häuslichen Leben in Erzählungen“, 1793—1798 (vorher in Zeitschriften), noch in Wielands „Hexameron“ als lesbar bezeichnet wurden. Er ist ganz im Banne Marmontels: ein Gelehrter, der sich bei Hof nicht zu benehmen weiß, wird ausgelacht, ein armes altes Paar findet auf der Straße einen Beutel Gold und in dem Verlustträger den lang vermißten Sohn, eine geduldige Frau erträgt die Launen ihres hypochondrischen Mannes, ein armer Knabe macht sein Glück auf unvorhergesehene Weise, indem sein Rotkehlchen, das er aus

Not verkaufen wollte, ihm wegfliegt und der Fürst auf ihn aufmerksam wird, ein Ehrenmann, den ein oberflächliches Mädchen verspottet, bekommt ein weit besseres zur Frau, ein Mädchen kommt durch ihren Hochmut um den Schatz, den ihre Mutter einst vergraben, gute Handlungen werden von den Menschen schlecht gedeutet und neben theoretischen Abhandlungen und einzelnen poetischen Beiträgen vieles dergleichen mehr. Mehr Allegoriker als Erzähler ist August Ludwig Christian Giseke (1756—1832), dessen allegorische Geschichten schon in den achtziger Jahren im „Museum" und „Merkur", gesammelt 1791 („Gemälde ländlicher Glückseligkeit") und 1794 („Erzählungen aus dem Menschenleben") erschienen. Sie befassen sich fast ausschließlich mit der Anpreisung von Freiheit und Aufklärung und mit der Bekämpfung von Druck, Pfaffentum, Censur &c. Einer der nächsten, der die moralische Erzählung in sein Programm aufnahm, war der industriöse August Gottlieb Meißner (1753—1807), den wir schon unter den Übersetzern Arnauds und Florians sahen; ein unfehlbares Zeichen, daß die moralische Erzählung ihren Mann nährte. Unter seinen „Skizzen", die seit 1778 und den Dialogen, die seit 1781 erschienen, mehrte sich die Zahl der moralischen Erzählungen. Ich greife aus der Fülle die mustergültige Mutter heraus, die dem Glück ihrer Tochter ihren Ruf opfert (1788), den Feind und Sieger von beispielloser Großmut und höchstem Edelmut (1783, 1784, 1788), das Kind von schrankenloser Aufopferung (1799), den Vater, der seine Tochter zur Wahrung ihrer Ehre töten will (1783), den Mann, der nirgends vom Neid Ruhe findet (1781), die hingebende Gattin voll höchster Selbstverleugnung (1783, 1796), die moderne Genoveva, die ihrer unerschütterlichen Mutterliebe zum Opfer fällt, die rehabilitierte Dirne (1784, 1789). Hierzu kommt eine Anzahl allegorischer und idyllischer Erzählungen aus dem klassischen Altertum im Stil Marmontels. Eine ihm eigene, den gewandten Erzähler verratende Technik liegt darin, daß er, um seine Leser zu spannen, gern Sätze wie den von den kleinen Ursachen und großen Wirkungen und vom trügenden Schein variiert, so daß die Moral, die er vertritt, sich vom Walten des blinden Zufalls allerdings nicht viel unterscheidet. Wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe, stützt sich Meißner in der Mehrzahl der Fälle auf fremde Muster. Auch zeitlich schließt sich Meißners Schwager Rupert Becker (1759—1823)

in seinen „Begebenheiten aus dem gesellschaftlichen Leben“, 1786, an den bekannteren Schriftsteller an. Sein „unglücklicher Alwil“ führt den Marmontelischen Vater ad absurdum, indem Alwils Vater seinen Sohn die grausamsten Schicksale erdulden, selbst zum Mörder werden läßt, um seinen Charakter zu läutern und ihn würdig für das stille Glück des Landlebens zu machen. Was die Sammlung noch enthält, dürfte zumeist fremden Sprachen („Henriette“ gewiß der spanischen) entnommen sein. Ein Schüler Meißners ist auch August von Kotzebue, dessen persönliche Beziehungen zu Meißner nachgewiesen sind. Die Beeinflußung durch Meißner zeigt sich ziemlich spät in den „Jüngsten Kindern meiner Laune“, 1794 f.; hier ahmt er Meißner besonders darin nach, daß er es sich zum Ziel setzt, nachzuweisen, wie wenig Wirkung und Ursache im Einklang stehen, und wie alles ganz anders kommt, als man glaubt. Dabei ist auch eine Nachwirkung „Zadigs“ und „Candides“ nicht zu verkennen. Er fordert auf, auch die kleinste Lüge zu vermeiden, und berichtet, wie durch neun anscheinend harmlose Lügen (allerdings eine ganz erkleckliche Zahl) das Glück zweier Ehepaare gestört und ein Menschenleben geopfert wird; er läßt dem biederen Ali einen Genius erscheinen, um ihm zu beweisen, daß seine besten und harmlosesten Thaten nur namenloses Unheil im Gefolge hatten, daß niemand glücklich sein kann, ohne viele seiner Mitmenschen unglücklich zu machen, daß jeder schon die ganze Verantwortung für seine Nachkommen zu tragen hat, und daß ein Mörder und Räuber unbewußt mehr Gutes stiften kann, als ein Mensch mit der besten Absicht; er zeigt, wie eine verbrannte Hand ein Paar glücklich machen konnte. Sonst vergißt er nicht, die beliebtesten Themen der „moralischen Erzählung“ anzuschlagen: das empfindsame Paar, das noch nach Jahren den Tod einer Tante beweint, die moderne Genoveva, die Frau, die nach Jahren ihren Gatten, der sie einst dem Schein trauend unschuldig verstoßen hatte, in schlechten Umständen wiederfindet, das Paar, das sich nach langer Trennung und den abenteuerlichsten Schicksalen wiedersieht, den Wohlthäter, der sich, frei nach Imbert, allgemach in seinen Schützling, die kleine Tirolerin, verliebt und sie nach Jahren heiratet, das liebende Mädchen von übermenschlicher Ausdauer und nie versiegendem Gottvertrauen, das trotz beständiger Mißgeschicke durch unermüdliche Arbeit und durch die Hilfe guter Menschen den

Geliebten vom Militär loskauft und noch glücklich wird. Diese Erzählung („So liebt kein Mann“) wird zu den ungeheuerlichsten Lobeserhebungen der Gräfin Josefine Pachta, der die ganze Sammlung zugeeignet ist, mißbraucht; doppelt unehrlich nimmt es sich darum aus, wenn dem revolutionären Zug, der mittlerweile modern geworden war, durch Wendungen wie „reich und deshalb hartherzig“ oder „er paßte nicht an den Hof, weil er weder kuppeln noch schmeicheln konnte“, Rechnung getragen wird. So vermochte selbst die Neue allgemeine deutsche Bibliothek den rühmenden Ton, den sie anfangs angeschlagen hatte, auf die Dauer nicht festzuhalten. Im übrigen nimmt sich Kotzebue nur selten die Mühe eigener Erfindung und begnügt sich mit Übersetzungen Marmontels, Arnauds, Boisenons u. a., ohne dies aber irgendwie einzugestehen. Zu den Marmontelianern, von denen kein sonderlicher weiterer Fortschritt ausging, zählt ferner der Dresdener Professor und Herausgeber der Erholungen Wilhelm Gottlieb Becker (1753—1813) in seinen „Darstellungen“ (1795—1798). Ab und zu versucht er einen kleinen Ansatz zur Charakteristik von Menschen oder Berufsklassen. Am besten ist dies in der „Kirmse zu Wallendorf“ gelungen, die in ihren Vorbereitungen, ihrem Verlauf und ihren Teilnehmern ganz ansprechend geschildert ist und in dem moralischen Gedanken ausklingt, daß der vornehme Bewerber vom alten Pächter derb und bieder abgefertigt wird und der arme Meinhold die Braut heimführt. Von geläufigen Motiven finden sich: der vom Spleen befallene Sir Wolsey wird durch ein armes tugendhaftes Mädchen geheilt; der blasierte Wallmann, der bei einer armen Handwerkerfamilie übernachtet und so den Reiz des bescheidenen und glücklichen Landlebens erkennt; die Frau, die den auf Abwege geratenden Mann durch ein angeblich heroisches Mittel (sie bringt ihm statt des Essens ihre letzte Habe, ihr Kind, aufs Feld) heilt. Etwas weniger abgegriffene Gestalten sind das arme tugendhafte Mädchen, das durch seine schändliche Rivalin vergiftet wird, die zurückgesetzte Tochter, die zum Ärger von Mutter und Schwestern (die übrigens keineswegs zu kurz kommen) den viel umschwärmten reichen Erben bekommt, das arme alte Ehepaar, das von einem unbekannten mächtigen Wohlthäter unterstützt wird, wobei aber alles, was im entferntesten ans Übernatürliche oder Wunderbare grenzt, sorgfältige Erklärung findet, der würdige Pfarrherr, der einen Ruf in die

Stadt ablehnt und durch einen reichen Schwiegersohn belohnt wird, endlich der wackere Amtmann Dorner, über den sich an seinem fünfzigsten Geburtstag ein Platzregen fürstlicher Gnade, verwandtschaftlicher Liebe und freundschaftlicher Achtung ergießt, und der nicht nur 200 Thaler Zulage, sondern auch einen Mann für seine Tochter erhält. Litterarisch zugespitzt ist „die ästhetische Wirkung“, woselbst einem Feinde der modernen Erzählungslitteratur die wohlthätige Wirkung der moralischen Erzählungen demonstriert und behauptet wird, die Lektüre von Anton-Wall habe einen Jüngling von einer beabsichtigten Entführung abgehalten. Eine nicht üble Nachahmung des „Candide“ ist „Wer weiß, wozu es gut ist“. Der unverbesserliche Optimist erscheint da in der Bürgerkleidung eines phlegmatischen Holländers, und sein Lieblingssprüchlein verläßt ihn auch dann nicht, als seine Tochter sich mit dem Klavierlehrer vergeht, seine Frau ihn die Treppe hinabwirft, als er auf einer Seefahrt unter Wilde fällt, beinahe gefressen wird und, als er nach Jahren zurückkommt, das Haus voll Kinder findet, die sich aber als die legitimen Sprossen seiner Tochter ausweisen. Doch wird seine Philosophie nicht zu Schanden, wie die Candides, da er sein Leben nur einer Narbe zu danken hat, die ihm die energische Handlungsweise seiner Frau eintrug, und die ihn für kannibalische Begriffe ungenießbar machte. Echt Meißnerisch hat hier also die kleine Ursache große Wirkungen zur Folge. Einen Spiegel der moralischen Erzählung bilden Friedrich Theophil Thilos (1749 bis 1825) zwölf Bände „Lebensscenen aus der wirklichen Welt“ (1784 bis 1790), die ich aber nur aus der Allgemeinen deutschen Bibliothek kenne. Wir treffen all die bekannten Motive und auch solche, die uns noch in den nächsten Blättern beschäftigen werden: das edelmütige Dienstmädchen, die gerettete Dirne, die Verbrecherin aus Not, die verderbliche Frau, den geretteten Selbstmörder, die feindlichen Brüder, die ungleiche Heirat, erstaunliche Züge aus dem Charakter und Leben der Frauen, den Mörder aus Bruderliebe, den Findling oder die Mutter, die ihren Sohn nicht kennt, die Folgen unglücklicher Heiraten, Beispiele von Männertreue und Frauenliebe, Proben der Treue, Mutter und Tochter als Nebenbuhlerinnen, Beispiele von Elternliebe, die Lehre, daß Edelmut mehr wert ist als Schönheit, die Folgen des Klosterzwanges, die Familie, die unter der Erde ein beschauliches Dasein führt, die

edlen Nebenbuhler und viele andere. Es ist immerhin hervorzuheben, daß Thilo mit seiner Zeit fortschreitet und im Verlauf seiner Sammlung all jene Strömungen und Motive berücksichtigt, die allgemach in die moralische Erzählung Eingang gefunden hatten.

Um einen guten Schritt weiter brachte August Lafontaine (1758—1831; vgl. Anmerkung) die moralische Erzählung. Lafontaine wird in der Regel in den Litteraturgeschichten sehr übel behandelt, was noch auf W. Schlegels vernichtende Beurteilung (Athenäum 1798, I, 1) zurückgeht. Schlegel will ihn nur im Vergleich mit der eben abgethanen Tagesgröße, A. G. Meißner, gelten lassen: war Meißner „geziert, kostbar, von steifer Eleganz und trockenem Verstand“, so ist Lafontaine „lebendig und ungezwungen“ und liebenswürdiger als jener. Sonst rechnet er aber Lafontaine zu jenen Autoren, die nur auf die Bogenzahl bedacht sind, denen es gar nicht um Kunst oder Vortrefflichkeit zu thun ist, sondern nur um eine gewisse Fröhlichkeit und Jovialität. Er wirft ihm ferner raffinierte Unsittlichkeit in seinen Romanen und leeren rhetorischen Schwall in der Sprache vor. Die ganze Gattung wird zutreffender als der einzelne Mann durch das Wort charakterisiert, man mache sich „eine Moral, eine Tugend, eine Unschuld, eine Liebe zurecht, die ein für allemal dafür gelten müsse: ein wenig auf den Kopf gemacht, unhaltbar, aber gut in die Augen fallend“. Betrachtet man Lafontaine aber nicht rein litterarisch, sondern historisch, so fällt sein Bild doch nicht ganz so grau aus. Ihm gebührt unleugbar das Verdienst, die moralische Erzählung einigermaßen vom Druck der Schablone befreit und den Bedürfnissen seiner Zeit um etwas näher gebracht zu haben. Die französische Revolution, deren Einwirkung auf die Litteratur uns noch beschäftigen wird, blieb auch auf Lafontaines Produktion nicht ohne Einfluß. Fehlte ihm auch der große Blick des Künstlers für die neue Zeit, so ist ihm doch der soziale Zug in der Erzählung zu danken, die sich nun doch mit etwas anderen als Tugendhelden und Bösewichtern, Elterntreue und Kindesliebe, ländlichen Idyllen und treuer Liebe beschäftigte. Auch er geht von Martmontel aus, von dem er sogar einzelne Stücke übersetzt. Doch finden sich selbst in jenen Gestalten, die er von Marmontel übernimmt, gewisse Modifikationen und Fortschritte, durch die er die anderen Nachahmer überragt. Der schlechte Vater, der die Beschämung erlebt, von dem verschmähten Sohn gerettet

und von dem verzogenen verstoßen zu werden, hat ganz anderes auf dem Gewissen, als Marmontels ungerechte Mutter; er war stets ein egoistischer Wüstling gewesen, wie es durch seine Schuld nun auch der Lieblingssohn ist, hatte Frau und Kind verlassen und unwissentlich die Schwiegertochter verführt. Mehr äußerlich wird er durch das Milieu der französischen Revolution zu aktueller Bedeutung gebracht. Der Mann, der in ländlicher Stille im Kreise seiner Kinder das wahre Glück kennen lernt, war einst der allmächtige Tyrann von Korinth und hatte seine Seele mit allen Lastern und Verbrechen befleckt; die Genovevagestalt der moralischen Erzählung erhält erhöhtes Interesse dadurch, daß sie einem ganz absonderlichen Mann vermählt war und in der Stunde der Befreiung ihre herangewachsene Tochter mit ihrem Jugendgeliebten verbindet; der Musterfreund verzichtet auf die Geliebte, um einen reuevollen Lasterhaften der Tugend zu erhalten; das Mädchen, das den romantischen Jüngling durch eine angenommene Bildung, die sie nicht besitzt, auf Wunsch der beiderseitigen Eltern gewinnen soll, ist ehrlich genug, im entscheidenden Augenblick (im Gegensatz zu Marmontel) den Betrug einzugestehen. In absichtlichem Gegensatz zu Marmontel erscheinen hier oft die Eltern im schlechtesten Licht und stehen dem Glück ihrer Kinder durch die niedersten Ränke im Weg. Marie wird mit ihrem Kind das Opfer der Mutter ihres Geliebten. In der Mehrzahl seiner Erzählungen ist er bemüht, selbständig die Nachteile darzustellen, die soziale Vorurteile oder gewissenloses Pochen auf ein soziales Übergewicht im Gefolge haben. Er ist kein Revolutionär, er verabscheut die „Blutsaufer“ und spart nicht mit Tiraden gegen die Revolution; aber während die französischen „Moralisten“ den Adligen als höheres Wesen, das beglückt und verwirft, hinstellten und die Aussicht auf eine standesgemäße und reiche Heirat allen Begriffen von Pflicht und Treue überordneten, tritt Lafontaine wenigstens für die Gleichheit auf *sittlichem* Gebiet ein. Die schöne Gutsherrin tändelt in unverantwortlicher Weise mit dem schlichten Jacobi, wodurch sie sie sich überall unmöglich macht und, zumal sie den Tod der Frau Jacobis verschuldet, ein Leben der Reue zu führen gezwungen ist; der reiche junge Herr prüft die Treue eines armen Mädchens, das er erst zu verführen, dann aber mit seiner Hand zu beehren dachte, in grausamer Weise, worauf sie empört einem schlichten Ladendiener ihre Hand reicht und den reichen

Stein lebenslanger Reue überläßt; Salier hegt für die Tochter seiner Gutsherrschaft unverbrüchliche Treue, weil sie sich einst menschlich gegen ihn erwies, er rettet sie und ihre Eltern vor den Jacobinern, durchzieht jahrelang mit ihr als ihr Diener die Welt und ist entzückt, als er nach Jahren ihr Gatte werden darf; Graf Rollenhagen verführt eine brave Erzieherin und ist glücklich genug, als er nach Jahren an ihr und an der gemeinsamen Tochter, die er mit seinem Neffen verbindet, sein Unrecht gut machen kann; ein Gutsherr, der die Försterstochter verführte, wird in seinen Gewissensqualen wahnsinnig und glaubt Gespenster zu sehen (was aber rationalistisch aufgeklärt wird); ähnlich ergeht es einem jungen französischen Offizier, der infolge der Ränke seiner Verwandten ein deutsches Mädchen verlassen hatte. Keineswegs will aber der Verfasser als treuer Staatsbürger und wohlbestallter Kanonikus der ziellosen Aufklärung das Wort reden, und er beeilt sich, die Geschichte von Hannchen als heilsamen Gegensatz anzuführen; sie wurde durch Lektüre, die sich für ihren Stand nicht schickt, wie Raff, Jerusalem, Wieland, Schiller, Anton-Wall, verdorben, von ihrem Mann weggejagt und ging als Geliebte eines Offiziers traurig zu Grunde, ähnlich wie Drostes sonst guter Charakter durch die übermäßige Anlehnung an Grandison und Leß** in „Sophiens Reise“ empfindlich leidet. Dazwischen finden sich allerdings auch Stücke, in denen Treubruch und Verführung mit aller Gemütlichkeit erledigt und schließlich nach einigen Trennungen und Kümmernissen in alter Weise durch eine glückliche Heirat gut gemacht wird. Eine weitere Bereicherung, die Lafontaine zu danken ist, hing mit jenem Teil seiner Thätigkeit zusammen, der ihm den Namen des „Schöpfers des weinerlichen Familienromans“ eingetragen hat. Statt der Typen, die durch Marmontel zu dem angeblichen Besserungszweck eingeführt worden waren, entrollte Lafontaine Bilder aus dem zeitgenössischen Familienleben, ein Verfahren, das an sich sehr wohl moralischen Zwecken dienen konnte. Dieses Verfahren führt er vornehmlich in den späteren Sammlungen durch, die zeitlich nach der Abfassung seiner großen Familienromane fallen. Da hören wir von einem Neffen, der mehr aus Leichtsinn, als aus Schlechtigkeit seinen trefflichen Onkel und Vormund als politischen Verschwörer angiebt, nach dessen Rettung aber reuig und ordentlich wird; die Familie eines adligen Offiziers wird vorgeführt, die in schlechten Tagen von

der Großmut eines bürgerlichen Freundes lebt und bei dem ersten Schimmer einer besseren Zukunft ihn zu verlassen Miene macht; weiter lernen wir eine weitverzweigte Familie kennen, in der durch den starren Hochmut des Oberhauptes alles schief geht und von einem klugen und freisinnigen Schwager wieder ins gleiche gebracht wird; etwas verworrene Verhältnisse herrschen in einer anderen Familie, in der die edle geschiedene Frau alle Erbschaftsangelegenheiten ordnet und die Heirat ihres Sohnes mit einer Tochter ihrer gleichfalls edlen Nachfolgerin ins Werk setzt; ihren kulturgeschichtlichen Wert hat die Schilderung der kalten, berechnenden Familie des Herrn v. Berg, die jede Regung des Gemütes zu belächeln und jedes Mittel für ihre Zwecke zu heiligen gewohnt ist, schließlich aber doch an ihrer eigenen Methode zu Grunde geht, oder jene des jungen v. Holm, der ganz unter der Herrschaft seines tyrannischen Onkels, des allmächtigen Ministers, steht, zur rechten Zeit aber das Joch bricht, die Treue gegen die Geliebte wahrt und nach dem Sturz des Onkels ihn verzeihend in sein Haus aufnimmt; etwas einfach in der Lösung ist die Geschichte des Referendars Friedrich, der das tiefste Mißtrauen gegen seinen Vater hegt und — nicht eigentlich durch die Thatsachen, sondern durch die freundlichen Mitteilungen des Verfassers — zu seiner Beschämung von dessen Edelmut überzeugt wird. Von tieferer Bedeutung ist es, daß Lafontaine nicht wie seine Vorgänger den aus dem Französischen stammenden Dialog (über den noch näheres zu sagen sein wird), sondern die englische Briefform verwendet. — Eine weitere Vertiefung nach der sozialen Seite erhält die moralische Erzählung durch den liebenswürdigen Friedrich Rochlitz (1769—1842), den feinsinnigen und verständnisreichen Verehrer Goethes, der selbst durch einen lebhaften Verkehr mit Böttiger-Ubique die freundschaftliche Achtung Goethes nicht verlor und von ihm in den berühmten Zeilen in „Kunst und Altertum“ (V, 1, 154) für immer geehrt wurde. Das Bild bescheidener Tüchtigkeit und männlicher Unerschrockenheit, das man von Rochlitz wiederholt entworfen hat, spricht auch aus seinen Erzählungen, von denen wir lediglich die „Charaktere interessanter Menschen in moralischen Erzählungen“ (1799) heranziehen. Bescheiden erklärt er, er schreibe nicht für den, der selbst denkt und beobachtet, freilich auch nicht für den, der nicht denken und beobachten will, sondern für solche, die denken und beobachten möchten. Als Darstellung

von kulturellem Wert und sozialer Vertiefung ist besonders die Erzählung „Die frühe Verbindung" schätzenswert. Mit aller psychologischen Feinheit und mit Vermeidung ausbündigen Lasters und thränenseliger Tugend wird ein junger Mann vorgeführt, der sich vor seiner eigentlichen Entwicklung an ein Mädchen band, und nun trotz aller Anstrengungen auf keinen grünen Zweig kommen kann. Düstere Schatten fallen dabei auf die Universitätsverhältnisse, die, wie wir aus einem Brief von Rochlitz aus dem Jahre 1798 wissen, ihm thatsächlich im ungünstigsten Licht erschienen, und auf die Litteratur und die Recensenten, von denen ihm einer, W. Schlegel in der Litteratur-Zeitung, noch im gleichen Jahr unangenehm genug werden sollte. Konventionell und, wenn man will, etwas roh ist allerdings der Schluß, der indeß den Autor selbst unbefriedigt ließ. Hieran reiht sich die in der Erfindung und im Milieu etwas ähnliche Geschichte vom „Nachbar Millner", die auch den Einfluß Candides nicht ganz verleugnen kann. Die Leiden eines Hauslehrers, die Abhängigkeit eines Gymnasiallehrers von jeder Laune des Fürsten und des Hofes wird in mannhafter Weise, unter Anspielung auf das Schicksal Schubarts, dargestellt; an die alte moralische Erzählung erinnert es, wenn ein Hypochonder durch die Leiden dieses armen Lehrers, der später in den Armen eines tugendhaften Mädchens doch noch glücklich wird, Heilung findet, und wenn über alle möglichen Materien philosophiert wird. Ein ernstes Gegenstück zu einem von Imbert nachlässig angeschlagenen Thema bildet die Erzählung „Die beiden Landmädchen". Wie bei Imbert verliebt sich ein Vormund in sein Mündel: aber er hat schlechte Absichten, bringt das Mädchen in die Gesellschaft liederlicher Frauen, und nur sein Tod und eine rechtzeitige Begegnung mit den wackeren Genossen ihrer Kindheit rettet es vor dem Untergang. Auch die Familienscenen Lafontaines, mit dem er von Jugend auf freundschaftlich verbunden war, nimmt er einmal, in einer umfangreichen Erzählung, auf und löst sein Problem ehrlich und energisch, ohne falsche Gemütlichkeit und Wehleidigkeit.

Schon sehr früh, lange vor Lafontaine, zweigte sich aber eine Gruppe der moralischen Erzählung ab, die ausschließlich auf sozialer Basis beruhte und als Moral oder Lehre immer wieder den Satz enthielt, ein Verbrecher sei nicht lediglich nach dem Thatbestand zu verdammen, sondern es sei auch der Zwang der Umstände, der

Druck der Gesellschaft, der das Individuum zum Verbrechen trieb, in Rechnung zu ziehen, nicht minder sei die Wirkung der Strafe zu bedenken. Seit Montesquieus „L'esprit des lois“ (1748), seit den gleichartigen Bestrebungen Rousseaus und Voltaires (in den „Contes“ und im „Poème sur la loi naturelle“ 1752) mehrten sich die Angriffe gegen die Herrschaft des römischen Rechtes. In diesem Sinn wirkten 1765 die „Grundsätze der Polizeiwissenschaft“ des Josef Sonnenfels und zur Propagierung dieser Ideen diente die 1747 bis 1768 zuerst begonnene, in den achtziger und neunziger Jahren zweimal wiederholte Übersetzung der „Causes célèbres“ des Pitaval. Dramatik und Lyrik der jüngeren Generation verwerteten rasch den mitleidwürdigen Verbrecher und wählten besonders gern die rührende Gestalt der verführten Kindsmörderin; es genügt an H. L. Wagners „Kindermörderin“ 1776, an Bürgers „Pfarrerstochter“ und Schillers „Kindsmörderin“ (beide 1781) zu erinnern. Schon 1778 begann Meißner in seinen Erzählungen auch die Kriminalgeschichten zu pflegen, die er dann 1796 als Sammlung gesondert herausgab. Nach Stoff und Tendenz lassen sich Meißners Kriminalgeschichten in mehrere Gruppen teilen. Die erste, die die schwersten Anklagen gegen die Rechtspflege richtet, sucht zu beweisen, wie jeder Mensch durch eine besondere Verkettung von Umständen zum Verbrecher werden kann. Ein junges Mädchen erstickt durch einen unglücklichen Zufall ihren Geliebten, ein Bauer schlägt nach seiner Frau, Prévost d'Exiles, aufs schwerste gereizt, nach seinem Vater, in beiden Fällen ist ein Totschlag die Folge; ein junger Mann, der aus Scherz seiner Geliebten eine Kleinigkeit fortnahm, wird durch die Halsstarrigkeit der französischen Jury als Dieb hingerichtet; ein unglückliches Liebespaar greift in der höchsten Bedrängnis zu Brandstiftung und Totschlag; ein Bauer tötet in antiker Sittenstrenge seinen Bruder, um ihn vor Gattenmord zu bewahren. Hier hätte überall ein weiser Richter zum mindesten mildernde Umstände zubilligen sollen. Die zweite Gruppe sucht die Veranlassung zum Verbrechen in abnormer Veranlagung des Thäters (Lombroso): Aberglauben, krampfhafte Sucht fürs Geheimnisvolle und für einen gewissen Nimbus um die eigene Person, religiöser Wahnsinn sind die Hauptmotive. Ein dritte Gruppe soll zur Beruhigung unschuldig Angeklagter dienen und sammelt Fälle, in denen der wirklich Schuldige sich verrät, wobei entweder die Macht

der Gewissensbisse, oder auch nur äußere Umstände, mitunter selbst geheimnisvolle höhere Mächte die Entlarvung herbeiführen. Der Schuldige verrät sich durch einen Ausruf, er gesteht auf dem Sterbebette seine That, der Ort des Verbrechens, ein corpus delicti, die Leiche des Getöteten bringt den Thäter zum Geständnis, schlaue Richter und Advokaten überführen den Mörder; der Geist des Abgeschiedenen, Träume, rätselhafte Schriften u. dergl. führen zur Entdeckung des Verbrechens. Auch Fälle von besonderer Roheit werden vorgeführt, um den Schein zu vermeiden, als würde für den Verbrecher über Gebühr Partei genommen, und ab und zu wird wohl auch eine Verbrecheranekdote eingestreut, die mehr pikanten Reiz als tiefere Bedeutung hat. Ganz dieselben Tendenzen verfolgen die „Selbstmörderbiographien" von Christian Heinrich Spieß (1755—1799), deren erster Band 1785 in der Buchhandlung, die A. G. Meißner in Prag errichtet hatte, erschien. Spieß bekennt, er wolle, ohne den Selbstmord zu verteidigen, Mitleid mit den armen Opfern erregen, er wolle die Jugend warnen, das hartherzige Alter bekehren, Verzweifelten neue Hoffnung geben. Vor allem ist festzustellen, daß hier zum großen Teil abermals von Verbrechen, deren Ursachen und Folgen die Rede ist und der Selbstmord mehr als neues oberflächlich verbundenes Motiv verwendet wird: ein armer Bauer tötet den Schergen, der seine Geliebte mißhandelt; ein Soldat erschießt irrtümlich die Braut seines Offiziers; ein abscheulicher Verbrecher, der Tod und Schande über eine ganze Familie brachte, rennt sich endlich im Gefängnis den Kopf ein, ebenso ein anderer, den nur die verhängnisvolle Verkettung von Umständen zum Verbrecher gemacht hatte; ein Soldat wird zum Dieb, um seiner Geliebten und ihrer Familie aufzuhelfen; ein Knappe ermordet aus Treue den Todfeind seines Herrn; ein scheußlicher Bösewicht à la Cardillac entvölkert eine ganze Stadt; ein Verliebter begeht ein Attentat auf einen bevorzugten Rivalen, als strafwürdig erscheint dem Verfasser nur die Mutter des Mädchens, der Verbrecher selbst aber nur als unglücklich; ein armer Holzhacker tötet aus bitterer Not seine Kinder; ein betrogener Bräutigam wird zum Mörder seiner untreuen Braut und ihres ganzen Hochzeitsgefolges; ein Mensch, der in seiner Jugend Mutter und Bruder ermordete, findet nirgends mehr Ruhe. Die Folge all dieser Vergehungen ist dann jedesmal ein Selbstmord. Als sonstige verzeihliche Ursachen des

Selbstmordes werden verwendet: Verführung, schändliches oder hartes Benehmen von Vorgesetzten aller Art, wie der Dienstherrschaft, der Eltern, eines unbeugsamen Professors, des formalistisch urteilenden Gerichtes, der Hofkreise, Gewissensbisse, die zum Wahnsinn führen, wie sie besonders der Priester empfindet, der eine Sünde gegen ein Mädchen auf sich geladen, ein elendes, verschwenderisches und hartherziges Weib, Alter und Armut, Kränkung über eine mißratene Tochter, ein bedauerliches Mißverständnis, gekränkter Ehrgeiz und verletztes Rechtsgefühl, schändliche Verleumdung, Tod eines geliebten Wesens, Bedrängung durch Wollust oder durch unbarmherzige Gläubiger. In einzelnen Fällen ist es das unglückliche Temperament des Menschen, das ihn zum Selbstmord hinreißt: krankhafte Furcht vor dem Wahnsinn, Schwermut, Trägheit, selbst Todesfurcht, schrankenlose Sinnlichkeit, wie bei Miß N—y, die erst ihren Diener zur Sünde verführte und dann sich und ihn tötete. In einem Fall wird der Selbstmörder von seinem Wahn geheilt und lebt, ein Abbild des St. Preux, resigniert weiter, einmal wird der Selbstmord als litterarische Satire gegen Plagiatoren verwendet. Der Verfasser steht von vornherein auf der Seite der Armen und Unterdrückten, er kann sich in der Schilderung barbarischer Dienst- und Gutsherren nicht genug thun, er zeichnet drastisch die Folgen bigotter und unvernünftiger Erziehung, er malt die Hofkreise so grau als möglich, macht aber bei der Person des Fürsten Halt (das war er seinem Brotherrn, dem Grafen Künigl, schuldig) und berichtet, wie dem Fürsten Thränen über die Vaterwangen rinnen, sobald er von solch einem Opfer menschlicher Bosheit hört, und welch gewichtiger Ausspruch über seine Lippen kommt; sehr schlecht ist er, nicht auf die Geistlichen, aber auf die Klöster zu sprechen, woselbst gemordet wird und die schwersten Verbrechen vorgehen, und er wird nicht müde, die Richter zu belehren, in welcher Weise sie ihres schwierigen Amtes zu walten hätten. Besonders scharf geht Spieß gegen die Frauen vor, und neben dem schlechten Eheweib, der fühllosen Mutter, verschuldet auch die hartherzige Schwester Selbstmorde. Durchaus verwandt in Anlage und Durchführung sind die „Biographien der Wahnsinnigen" desselben Verfassers (1795—1796), auf die nicht weiter einzugehen ist. Die Zeit, die noch im Bann von Schillers „Räubern" stand, verlangte eine stattliche Nachfolge: 1788 folgte Joh. Friedr. Ernst Albrecht (1752 bis

1814), der Prager Buchhändler, Arzt und Theaterdirektor, mit „Neuen Biographien der Selbstmörder" (die ich aber nicht kenne), die den Selbstmörder weder anklagen noch verteidigen, sondern nur allein der Wahrheit dienen wollen. Schon 1787 erschien das bedeutendste Produkt dieser Gattung: Schillers „Verbrecher aus Infamie". Der „Sonnenwirt" bedeutet für Schiller den Übergang zur geschichtlichen Darstellung. Er berichtet nach feststehenden Quellen mündlicher Überlieferung und er verfolgt bestimmte, wirklich moralische Zwecke durch die Geschichte. Er verweist auf die große Kraft, die jedem großen Verbrechen zu Grunde liegt, auf die Mannigfaltigkeit des menschlichen Herzens, auf die Zusammengehörigkeit mit dem Verbrecher durch die Bande des gemeinsamen Menschentums, die es zur Pflicht machen, die Mutter dieser verlorenen Kinder zu suchen und den grausamen Hohn und die stolze Sicherheit auszurotten, womit die ungeprüfte aufrecht stehende Tugend auf die gefallene herunterblickt; als echter Historiker will er mit Spinoza nicht belachen, noch beweinen, sondern verstehen, und er bedauert die Richter, die in das Buch der Gesetze, aber nicht in die Gemütsverfassung des Beklagten sehen. Sehr feinsinnig giebt Schiller die Entwicklungsgeschichte des Sonnenwirtes. Wie er, von Kindheit häßlich und gemieden, ertrotzen wollte, was man ihm versagte; wie er aber, kein Karl Moor, kein tugendhafter Räuber mehr, durch eigene Schuld in Not und Mangel geriet, wie dann der einmal Gestrafte durch das Leben im Zuchthause, durch die „Barbarei der Wächter", vollends jeden sittlichen Halt verlor, durch den Fall seiner vormals Geliebten, durch die kränkendsten Formen der Verachtung zum wüsten Verbrecherleben, in einem unheilvollen Augenblick zum Mord und endlich durch die Sehnsucht nach Unglücksgefährten zum Eintritt in eine Räuberbande gezwungen wurde, wie dann der Drang nach Besserung, blinder Zufall und die beim Anblick eines gutherzigen Menschen plötzlich hervorbrechende Reue ihn, dem alle Wege zur Besserung abgeschnitten wurden, der irdischen Gerechtigkeit überantworteten. Durch Schiller wurde die Kriminalerzählung psychologisch vertieft, der Verbrecher wurde dem Mitleid nahe gebracht, indem nicht nur auf äußerliche Widerwärtigkeiten, auf gesellschaftliche Mißstände oder menschliche Bosheit, die Schuld des Verbrechers geschoben, sondern mit Nachdruck darauf verwiesen wird, wie ein jeder in seiner Brust seines Schicksals Sterne birgt. Sozial,

wenn auch nicht eben im Sinn der Kriminalgeschichte, wirkt Joh. Christian Ludw. Haken (1767—1823), der pommersche Superintendent und Verfasser der „Grauen Mappe aus Ewald Rinks Verlassenschaft" (1790—95). „Der Liederliche" ist eine ernste und scharfe Satire auf adlige Kindererziehung, unvernünftige Lehrer, liederlich verlebte Studienjahre; es wird dargestellt, wie der solcherweis ausgebildete Junker bei allen seinen Mädchen Widerwillen erregt, einer Gaunerbande in die Krallen fällt, von Juden ausgewuchert wird, wie ein armes Fräulein gezwungen wird, diesen Burschen zu heiraten, wie er bald der widerlichsten Krankheit zum Opfer fällt und seine Witwe mit einem kranken Kind zurückläßt. Haken ist ein Charakteristiker von sehr ansehnlicher Begabung und nimmt seine Sache außerordentlich ernst. — Bald sahen sich Schriftsteller, die soziale Reformen sonst gar wenig zu bekümmern pflegten, veranlaßt, auf die neue Modegattung Rücksicht zu nehmen. Zu diesen gehörte Langbein, dem wir gleich auf seine eigentlichen Bahnen folgen werden, und der in den 3. Band seiner „Feierabende" (1794) fünf Kriminalgeschichten aufnahm. Auch er geht von der sozialen Erzählung aus und entwirft in „Mariane Richard" das Bild einer Schauspielerin, die tugendhaft zu bleiben strebt, aber von den erbärmlichsten Kabalen der Lebewelt verfolgt und schließlich in den Tod getrieben wird. Es fehlt da nicht an pikanten Situationen und an einem Schlußtableau von der fürstlichen Gnade und Gerechtigkeit. Es ist ihm natürlich nicht sehr ernst mit der Wirkung, er begnügt sich, die beliebtesten der durch Spieß eingeführten Typen aufzunehmen. Da ist der Renegat, der in religiösem Wahnsinn einen Pfarrer ermordet, der Mann, der, von einem bösen Weib zum äußersten getrieben, sein Kind tötet, die Furie, die ihrem Gatten im Streit ein Messer in den Rücken jagt, der Mörder, der durch die Klugheit eines Hundes entdeckt wird, der Unschuldige, der unter die Räuber fällt, notgedrungen ihr Komplize wird, sich dann bessert und nach zwanzig Jahren durch einen Kalbskopf geschmackvoll an den Kopf seines ersten Opfers erinnert wird, worauf er sich dem Gericht stellt. Ein wahres Scheusal ist der schwedische Lieutenant v. G., der schändliche Absichten mit seiner unehelichen Tochter verfolgt, sie entführt, ihre Großmutter tötet und sich bis zu seiner Hinrichtung feige und häßlich benimmt. Über die Rechtspflege macht sich Langbein keine Sorgen, er berichtet nur pünktlich,

wie dieser gerädert und jener geköpft wurde. Einen um so gewissenhafteren Vertreter fand dafür die Kriminalgeschichte noch sehr spät in dem wenig gekannten Danziger Lehrer Karl Feyerabend, der unter dem Namen „Johannes Cosmopolitanus“, 1802, „Romantische Erzählungen wahrer Begebenheiten“ veröffentlichte. Die Kriminalgeschichte „Josephe“ soll meist aus eigener Aussage und fremden Nachrichten geschöpft sein; sie ist ein sozial und kulturell bedeutsames Gemälde. Der Verfasser ist eine geprägte Persönlichkeit und ungemein stark in Liebe und Haß. Er ist ein wütender Feind von England, bekämpft die Todesstrafe, besonders aber die Öffentlichkeit der Hinrichtungen und die Behandlung in den Zuchthäusern, und will im Verbrecher stets seinen Bruder sehen. Er bekämpft aber auch die Prügelstrafe in den Schulen und die öffentlichen Examina, klagt, daß infolge der schlechten materiellen Stellung sich nur minderwertige Elemente dem Lehrberuf zuwenden und äußert Befürchtungen wegen der Sittlichkeit der Lehrerinnen. Religiöser Radikalismus geht Hand in Hand mit Abneigung gegen die Empfindsamkeit. Ohne jede Schönfärberei und Abschwächung wird das Bild eines Frauenzimmers entworfen, das schon in der Schule von einer schändlichen Lehrerin verführt wird, durch die grausame Behandlung der Mutter einer Kupplerin in die Hände fällt und dort das Niedrigste und Scheußlichste kennen lernt. Sie wird die Beute gewissenloser Männer, ersticht im Wahnsinn ihr Kind und kommt im Zuchthaus mit jener Lehrerin und einem schamlosen Geistlichen zusammen, so daß sie vom Gefängnis den Weg in ein schlechtes Haus nimmt. Nachdem sie nun, aufs tiefste gesunken, in furienhafter Wut das Kind ihres Jugendgeliebten ermordete, wird sie zum Schwert verurteilt und, noch auf dem Hochgericht von einem buhlerischen Pfaffen beleidigt, stirbt sie versöhnt mit Gott und den Menschen. Die Moral ergiebt sich für jeden denkenden Leser aus der Erzählung selbst; man sieht wohl, daß die französische Revolution auch in diesem Zweig der deutschen Litteratur ihre Spuren zurückgelassen hatte. — Neben jenen, die der moralischen Erzählung durch soziale Vertiefung einen neuen und gewichtigen Inhalt zu geben suchten, fanden sich vereinzelt auch solche, die politische Fragen von besonderem und eben allgemeinem Interesse in den Kreis ihrer Darstellung zogen. Zu diesen zählt der gelehrte Oldenburgische Regierungsrat und Historiker Gerhard Anton v. Halem (1752—1819), der sich als Erzähler, Drama-

tiker und Lyriker bethätigte, der aber nirgends die gelehrte Herkunft seiner künstlerischen Produktion zu verleugnen vermochte. Von knappen Charakteristiken historischer Persönlichkeiten, von fleißigen Auszügen aus Chroniken und Geschichtswerken, von „Charakters“ nach englischem Geschmack und allegorisch-theoretisierenden Abhandlungen nach Art der Aufklärer ausgehend, wendete er sich allmählich („Gesammelte poetische und prosaische Schriften“ 1787 und „Schriften“ 1803 ff.) der moralischen Erzählung zu. Zunächst begnügt er sich mit Übersetzungen und Nachahmungen des Französischen: das getrennte Liebespaar, die gebesserte hochmütige Schöne, der überlistete Büchermensch, Erzählungen und Parabeln aus dem klassischen Altertum nach älteren und neueren griechischen Autoren in Nachahmung Marmontels, finden sich anfangs bei Halem nach eingestandenem französischen Muster vor. Bald aber verwendet er das überkommene französische Motiv von dem edlen Wilden und dem wackeren exotischen Volksstamm, um an zwei politische Tagesfragen, Negeremanzipation und Philhellenismus anzuknüpfen. Durch die Quäker, dann, seit William Wilberforce, von Staatsmännern wie Pitt unterstützt, zu Ende der achtziger Jahre die Negerbefreiung im englischen Parlament angeregt hatte, seit der Aufstand von Haiti (1791) die verachteten Sklaven als tapfere Freiheitskämpfer erscheinen ließ, stieg bei den freiheitsdurstigen Zeitgenossen das Interesse an dem schwarzen Volksstamm. Nicht in freier Erfindung, sondern aus Reisewerken und Schriftstellern wie Georg Forster, Mungo, St. Lambert erzählt er Scenen, die auf die wilden Stämme das beste Licht werfen: von den naiven und gastfreien Leuten auf Otahaiti, von dem edlen afrikanischen König, der die Beraubung eines Weißen fürchterlich zu rächen schwört, von dem indianischen Gastfreund, der nichts von Rache wissen will, von dem furchtbaren Negerfeldherrn Zimeo, der im Herzen der empfindsamste Mensch und der feurige Verehrer menschlicher Sklavenhälter ist u. dgl. mehr. Der Philhellenismus ist in Deutschland schon sehr alt und geht, sofern er die Neugriechen betrifft, bis in den Beginn des Jahrhunderts zurück. Seit dem ersten Aufstand gegen die Türken, seit 1770, bürgert er sich, von Voltaire und Milton angeregt, in der Litteratur ein. Wieland bevorzugte das griechische Kostüm, Heinse versetzte seine Leser am liebsten auf modernen griechischen Boden, Hölderlins „Hyperion“ führte 1797 den Philhellenismus in die

Litteratur siegreich ein. Ein Jahr nach „Hyperion“ erschienen Halems „Blüten aus Trümmern“. Seine Erzählungen atmen alle hohe Verehrung vor dem klassischen Altertum und viel Sympathie für die Neugriechen, die er als das unverdorbenste, gastlichste, tapferste, naivste, häuslichste und glücklichste Volk preist. Immer wieder schildert er mit Rousseau und Marmontel glückliche Familienkreise, in denen muntere Greise schelmischen jungen Mädchen die Erfahrungen ihres Lebens erzählen und keusche Liebesverbindungen zwischen wackeren jungen Franken und schönen Griechinnen geschlossen werden. Neben politischen Anspielungen, wie die Lobpreisung Bonapartes und Alexanders von Rußland, die Feindseligkeit gegen Mönche, die Verehrung wahren Christentums, der Abscheu vor Glaubenswechsel und Abtrünnigen, neben der Schilderung indischer Sitten und der Anpreisung der Schutzimpfung gegen Pest und Blattern, wie sie van Swieten und die Berliner „Deutsche Monatsschrift“, zu deren Mitarbeitern Halem zählte, empfahlen, fehlt es auch in neuhellenischem Gewande nicht an den bekannten Zügen der alten moralischen Erzählung: die mordgewohnten Tyrannen, die doch auch großmütiger Regungen und reuevoller Anwandlungen fähig sind, Eltern und Kinder, Liebhaber und Geliebte, die anscheinend für ewig getrennt sind und sich unversehens wieder finden, der Idealstaat in fremden Ländern, Gespenstergeschichten mit aufklärerisch-rationalistischer Tendenz, dies alles findet sich in den Erzählungen, die zahlreichen gewissenhaft verzeichneten Quellen entnommen sind. Von freier Erfindung kann keine Rede sein.

Je schärfer sich nun die moralische Erzählung nach der sozialen Seite neigte, je ernster sie genommen sein wollte, desto sicherer war auch ein Rückschlag ins Romantische, Allegorisch-Harmlose zu erwarten; es gab immer Leute, die statt des nackten ernsten Lebens lieber eine allgemeine Moral in buntem Kleide auf sich wirken ließen. Im Jahre 1783 gab der Sachse Christian Leberecht Heyne (1751 bis 1821) unter dem Pseudonym Anton-Wall seine „Bagatellen“ heraus. Anton-Wall, dessen erfolgreiche dramatische Thätigkeit sich selbst in Goethes „Bürgergeneral“ abspiegelt, ist ein enges, aber feines Talent, das gar manche Farbe auf der Palette hat, die wir bei den meisten seiner Kollegen vergebens gesucht hätten. Der Kritiker von heute wird W. Schlegel vollständig beistimmen, wenn er (1798, Werke 12,27) klagt, wir hätten so wenig Ausgebildetes in

der Erzählung, daß er sich noch mit „Vergnügen und Bedauern" der Bagatellen von Anton=Wall erinnere. Mit „Bedauern": denn Heyne zählt zu der langen Reihe deutscher Schriftsteller, die für die Muse lebten, ohne von der Muse leben zu können. Wahrhaft erbarmungswürdig sind die Altersbriefe dieses Mannes, die Kind in der Dresdener Morgenzeitung veröffentlichte; wie ein Mann, der als Dramatiker schöne Erfolge erlebte, als Erzähler von den Recensenten mit Achtung genannt und vom Publikum gern gelesen wurde, der außerdem lange das harte Brot eines herrschaftlichen Instruktors aß, wie dieser in höheren Jahren in weltfremder Einsamkeit, von Krankheit gebeugt, nach Brot und Licht, nach Arznei und Papier vergeblich jammerte, wie er mit Stolz betonte, gleichwohl keinem Menschen etwas schuldig zu sein und Kleider und Wäsche in guter Ordnung zu haben, das gehört zu den traurigsten Kapiteln unserer Litteratengeschichte. In seinen besten Erzählungen steht er unter dem Einfluß Florians und Voltaires. Voll feinen Humors und glücklicher Allegorie ist die orientalische Geschichte von Omar, der bei den üppigen Freuden des Hofes, in den Armen der Geliebten, an der schwelgerischen Tafel seiner Freunde krank und unglücklich war und ganz ohne es zu wollen, seine Freunde unglücklich machte, dann aber durch einen klugen Alten und ein unschuldiges Mädchen zu einem naturgemäßen ländlichen Leben bekehrt wurde. Ganz voltairisch und selbst in seiner leichten, anmutigen Satire dieses Ehrennamens nicht ganz unwert ist die Geschichte von „Baruch, dem Schüler der Weisheit", der in der Stadt die mächtigsten Männer, den „Stier der Vortrefflichkeit" und den „Tiger der Gerechtigkeit" zu Gönnern hat, von ihnen mit schönen Worten und ohne Thaten abgespeist wird, sehr üble Erfahrungen mit der Wohlthätigkeit und der Gerechtigkeit macht, in dem mächtigen König einen armen Greis erkennt, von einem Schwindler um schweres Geld sich in einer bequemen Weisheit unterrichten läßt, aus Eifersucht einen Menschen ermordet, dadurch Günstling des Sultans wird und als er die Anträge der königlichen Maitresse zurückweist, in den Kerker und von da ins Tollhaus wandert. Wie Candide haben ihm die besten Thaten die schlimmsten Folgen gebracht, und er lernt erst das langgesuchte Glück kennen, als er in den Armen eines wahrhaft Weisen seine unbefleckte Seele aushaucht. An Mikromegas lehnt sich das „Märchen" vom Prinzen Abu an, den

ein weiser Mann von den Zuständen auf dem „Planeten Narr“ unterrichtet, um ihm seine Großmannssucht und seine Überhebung auszutreiben. Noch 1799 folgte ein „persisches“ Märchen „Amathonte“, das Schlegel aufs freundlichste begrüßt, und das er artig, schalkhaft und von französischer Leichtigkeit nennt. Mit Unrecht zählt er „Amathonte“ zu den Feenmärchen oder orientalischen Geschichten; wir haben vielmehr eine eingestandene freie und glückliche Nachdichtung von Florians allegorischer Erzählung „Bathmendi“ vor uns, an die sich Heyne sogar mit unverkennbarer Absicht in der Rahmenerzählung und im ganzen Skelett seiner Innenerzählung anlehnt. Aber gleichwohl weiß er soviel eigene Gestaltungskraft in der Darstellung des Hoflebens und der militärischen Kreise zu entwickeln, zeigt er so viel gemütvolles Eingehen in das Leben der bescheidenen glücklichen Familie, findet er so viele Züge treffender Satire und phantasievoller Ausschmückung, daß Amathonte immerhin als selbständiges kleines Kunstwerk gelten kann und in unseren Tagen in einer viel verbreiteten Universalbibliothek ohne irgend welchen litterar-historischen Hinweis Leser fand. Anton-Wall hatte aber auch sehr hübsche Erfolge auf dem Gebiet der üblichen bürgerlichen Erzählung. „Antonie“ wird von Schlegel als besonders anmutig noch nach Jahren hervorgehoben. Gewiß mit Recht. Zwar hat diese in modernen Hofkreisen spielende Geschichte lediglich das seit Perraults Riquet zu ungezählten Malen behandelte Motiv zum Vorwurf, wie Liebe selbst das häßlichste Gesicht schön findet; zwar kann man der Art, wie sich der Minister all die Verunstaltungen seines Körpers zuzog (die hohe Schulter am Schreibpulte ꝛc.) nicht eben viel Wahrscheinlichkeit nachrühmen; doch ist die Stimmung so hübsch festgehalten, das Seelenleben der vereinsamten mädchenhaften Frau, ihre Unruhe beim Auftreten des Verführers, ihre langsam sich entwickelnde Neigung zu dem edlen Gatten so geschickt durchgeführt, die Lösung so graziös gegeben, daß auch „Antonie“ einen Platz weit über der großen Menge der moralischen Erzählungen beanspruchen kann. Dieselbe zarte Stimmung, das Eingehen auf alle Regungen eines keuschen Liebespaares, das Gefühl für Landschaft, die Fähigkeit, in einigen Strichen das Äußere einer Person und die wesentlichsten Eigenschaften ihres Charakters zu zeichnen, läßt sich der Erzählung „Julie“ nachrühmen, die leider Fragment geblieben ist. Wie „Antonie“ spielt „Julie“ in Hof-

kreisen; ohne Übertreibung, ohne die übliche Tyrannenhetze werden kleine scharfe Lichter auf das Leben dieser Kreise geworfen. Etwas unselbständig ist, trotz der im Vorwort gegebenen gegenteiligen Versicherung, die dritte der Erzählungen, die einen Frauennamen führen: „Auguste“. Diese kennen wir genau von Arnaud; es ist das Mädchen, das den sittsamsten Lebenswandel führt und durch ein paar Unvorsichtigkeiten und die Bosheit der Mitwelt für sein ganzes Leben unglücklich wird. „Schwestern! Schwestern!“ sagte sie tausendmal in ihrem Jammer. „Ach, es ist nicht genug, zu sein; man muß auch scheinen!“ Dies ist gewiß die schwächlichste Moral, die Anton-Wall aussprach. Bisweilen machte er sich auch in Dialogform, wie er sie von Diderot und Voltaire erlernte, über gesellschaftliche Unsitten lustig. Anton-Wall sammelte ein Fähnlein von solchen um sich, die es vorzogen, mit ihrer Moral den Leuten nicht ganz hart auf den Nacken zu rücken und sie lieber in ein romantisches Mäntelchen kleideten. Hierher gehört vor allem wieder Meißner, der in seinen orientalischen Geschichten, den „Nushirvan“, „Maßoud“, „Mahmud“, „Giaffar“, „Sadi“ rc. Sitten des Orients und Züge orientalischer Herrscher lobend oder tadelnd berichtet und sparsame Anspielungen an Verhältnisse der Gegenwart daran knüpft. Er ist ungleich trockener, einseitiger und ärmer an Phantasie, als Anton-Wall und die französischen Vorbilder. Meißners Schüler Kotzebue folgte ihm auch hierin, indem er in „Zaïde“ (1786) mehr ein Kulturbild aus der Zeit der ungarisch-türkischen Kriege, als eine wirkliche Erzählung entwarf. Hierher gehört der Züricher Professor, Lokal- und Litterarhistoriker Leonhard Meister (1741 bis 1811), den man in Goedekes Grundriß vergebens sucht, mit seinen „Schweizer Geschichten und Erzählungen“ 1789. Wir wissen von ihm, daß er in französischer Umgebung aufwuchs und sich vorwiegend mit französischer Litteratur befaßte. Er greift zu allen möglichen Geschöpfen und Vereinigungen, um sich unter ihrer Maske über die menschliche Gesellschaft lustig zu machen. Bald fragt ein Schmetterling, ob die Menschen mit ihren Moden und Kriegen am Ende auch Vernunft besäßen; bald wird das Leben einer Rinderherde unter deutlicher Anspielung auf menschliche Verhältnisse mit ernstem Gesicht und kräftiger Schelmerei vorgeführt; bald der Liebesroman einer Henne und eines Hahnes aufgetischt und versichert, daß jene, als sie zur alten Betschwester wurde, doch wenigstens Eier

legte. Natürlich kommen auch einige Mondbürger auf die Erde und wundern sich, wie Mikromegas, nicht wenig über unsere verkehrten Einrichtungen, unser Geld, unseren Kastengeist, unsere Spiele und unsere Weinseligkeit. Meister läßt aber ebenso wenig wie alle anderen den Zusammenhang mit der bürgerlichen moralischen Erzählung fahren und berichtet von der Liebe eines Edelfräuleins zu einem Knecht, der sich einmal nach der glücklichen Vereinigung als ebenbürtig ausweisen kann, während in einem anderen Fall das Fräulein sich als Magd verdingt; von dem Liebenden, der sich lieber als Dieb hinrichten lassen als seine Geliebte kompromittieren will, von dem zurückgesetzten Mädchen, das den reichen Freier bekommt, von dem jungen Menschen, der im Reichtum nichtsnutzig war und (ähnlich wie in Goethes „Unterhaltungen") zum Hausdieb sank, in der Armut aber ein fleißiges und tüchtiges Leben führt, von der reichen Witwe, die als armes Mädchen verkleidet, sich einen Mann sucht. Einmal tritt er als Nachahmer Meißners auf und liefert ein Gegenstück zu Meißners bekannter Anekdote „Deutsches Schauspiel in Venedig"; der Schatten der Julie wird von Thusneldens Schatten durch Vorführung der Buchdruckerkunst, des Mikroskops und all der anderen deutschen Erfindungen beschämt. Nicht allzu ernst ist es dem vielseitigen Karl Grosse, wenn er in den „Erzählungen des Grafen Vargas" (1792) auch einmal den Moralisten der romantischen Richtung spielt und darstellt, wie selbst ein eifersüchtiger Geist gegen die Standhaftigkeit der wahren Liebe nicht aufkommt und wie der untröstliche Witwer Zemin weise Männer um die Heilung seines Schmerzes befragt und endlich die beste Heilung bei einem prächtigen Mädchen findet, wenn er in den „Spanischen Novellen" (1794) das Bild einer den politischen Stürmen entrückten Idylle nach Muster des Grafen v. Gleichen entwirft, die sich aber diesmal unter der Erde abspielt. So glaubt auch Alois Wilh. Schreiber (1763—1841), dem wir gleichfalls noch in verschiedenen Sätteln begegnen werden, einigemal die moralische Erzählung beachten zu sollen. Ein aufopferndes Mädchen, erzählt er („Launen, Erzählungen und Gemälde", 1793), gewann auf dem Grabe seines Vaters den Bräutigam wieder, der sich nach dem Wechsel der Glücksumstände hatte lossagen wollen; ein Pächter stand einer guten Handlung wegen jahrelang im Ruf eines Bösewichtes, ein edler Mann läßt eine Blinde heilen, und eine

weltlich veranlagte Mutter. kehrt zu ihrer Pflicht zurück. — Schließlich soll auch hier Levin Sander, der Vermittler aus dem Skandinavischen, nicht unerwähnt bleiben. Was er dem dänischen Schriftsteller Rahbek (1760—1830), einem Anhänger der nüchternen bürgerlichen Schule, nacherzählt, ist so durchsetzt mit deutschen Anschauungen und gespickt mit Anspielungen auf deutsche Verhältnisse, daß ihre ursprüngliche Gestalt nicht ganz leicht zu rekonstruieren ist. Soviel ist sicher, daß auch Rahbek die Marmontelische Figur der aufopfernden Frau aufnimmt, die diesmal jahrelang sich für tot ausgiebt, um dem Mann, an dessen Liebe sie zweifelt, eine bessere Verbindung zu ermöglichen. Ihr Wiedererscheinen rettet dann ihren Gatten von dem auf ihm lastenden Mordverdacht. Sander hat diesen Vorwurf mit kritischen Anspielungen auf fast die ganze zeitgenössische deutsche Litteratur durchsetzt und Friedrich den Großen mit seinen Generalen nicht vergessen. Er zeichnet aber auch eine andere Frau, die durch das Treiben der Gesellschaft ihrem Heim und ihrem wohlmeinenden Bruder ganz entfremdet wird und seinen frühen Tod, wie den Ruin des eigenen Hauses verschuldet. Hier nimmt der Übersetzer Anlaß, seine Abneigung gegen Meißner und seine Vorliebe für Bondini und den schauspielerischen Beruf auszudrücken. Ein breiter gesellschaftlicher Hintergrund erhöht das Interesse an beiden Erzählungen. Schwächlich ist dagegen eine dritte, „Die Schminke“, die darlegt, wie man beileibe nicht nach dem Schein urteilen solle.

So hatte sich unter der Fahne der „moralischen Erzählung“ ein buntes Völklein zusammengefunden: von der äußersten Linken der Reformer geht es durch das Centrum der Unterhaltungsschreiber hinüber bis zur romantischen Rechten.

---

4. Kapitel.

Wir haben uns hier in Kürze über das Satyrspiel auszusprechen, das nach einem geläufigen Gesetz der Entwicklung auch der moralischen Erzählung, mochte sie auch nicht immer übermäßig ernst

gemeint sein, nicht erspart blieb. Wir beobachteten in Frankreich, wie das Feenmärchen durch die „Contes licencieux“ erst parodiert, dann abgelöst wurde. In Deutschland pulsierte das Märchen viel zu schwach, um einen ähnlichen Prozeß hervorzurufen; dazu bedurfte es des kräftigeren Atems der moralischen Erzählung, zu der sich der „Schwank“ (wie ich diese Form nennen will) so verhält, wie die Contes licencieux zu den Contes de fées. Das ergiebt sich aus der Form: der Schwank knüpft genauer oder loser an die Form der moralischen Erzählung an und bietet statt des lehrhaften einen unzüchtigen, oder auch wohl nur einfach lustigen Inhalt. Daneben fehlt es nicht an Autoren, die sich begnügen, Unsauberkeiten vorzubringen, ohne einen parodistischen oder sonst einen Zweck zu verfolgen als den des gemeinen Kitzels, der, nach Goethes Wort, etwas Gemeines, etwas, das der Rede und Aufmerksamkeit nicht wert ist, als etwas Besonderes vorstellt und eine falsche Begierde erregt, anstatt den Verstand angenehm zu beschäftigen. Zu den letzteren zählt Meißner in einigen wenigen seiner Erzählungen.

Als der Vater dieser Gattung ist August Friedrich Ernst Langbein (1757—1835) zu nennen, von dem wir auch die Terminologie entlehnt haben, und dessen versifizierte Schwänke heute noch leben. Langbein hängt nicht bloß durch den Namen seiner Schwänke mit der älteren Schwanklitteratur zusammen: auch stofflich, wenn er das alte Fabliau von den drei diebischen Brüdern, die einander beim Diebstahl eines Schweinchens überlisten oder die 7. Novelle aus dem 7. Tag des Dekamerons wiedererzählt, in der mitgeteilt wird, wie ein Mann von seiner Frau und seinem Diener betrogen und auch noch durchgeprügelt wurde, oder wenn er nach Rosenblüet die Geschichte von dem geprellten Schulmeister und der treuen Jägerin erzählt. Auch „Bakel und Schmolke“ ist dem Boccaccio IX, 6 entnommen. Aber auch technisch hängt er mit den deutschen Schwanksammlungen zusammen. Er begnügt sich nicht, die markantesten Stellen durch den Dialog hervorzuheben, er macht es wie die Fabeldichter des 16. und 17. Jahrhunderts mit ihrer Moral, noch mehr aber wie die Verfasser der Historienbücher, z. B. Matthäus Hammer im „Rosetum Historiarum“ 1654, der seine ausführlicheren Erzählungen mit einer Menge schlechter Verse durchsetzt. Für solche Hervorhebung scheint ihm vor allem jede geschlechtliche Indiskretion geeignet, dann jede rohe und widerwärtige Scene: wenn der Lieb-

haber mit Fußtritten hinausgeworfen wird, der Pfaffe auf der Sau durchs Dorf reitet und dergl. Unzüchtigkeiten mehr. Die Verse sind von der nachlässigsten Art, wir haben einige dergleichen bereits zitiert. Besonders liebt es Langbein, die Nachlässigkeit seiner Technik auch darin zu zeigen, daß er, nachdem er alles in die größte Verwirrung gebracht hat, bequem erklärt, die Sache sei auf eine dem Verfasser nicht bekannte Weise wieder in Ordnung gekommen. Versuchte er sich auch im Märchen, in der Kriminalgeschichte u. s. w., so fühlt er sich doch in der mehr oder weniger unsauberen, grob komponierten komischen Geschichte am meisten in seinem Element. Er führte die Gattung nicht in Deutschland ein; dies geschah durch die „Straußfedern“ des Musäus, die seit 1787 Übersetzungen pikanter Schwänke aller Art besorgten. Musäus' Nachfolger, Müller und Tieck, gedenken mit Vorliebe dieses Programms. Da ist das Geschichtchen von der Frau in Männerkleidung, die sich mit einem Mädchen trauen läßt und zum Erstaunen des Lesers (da das von anderer Seite schwer kompromittierte Mädchen im Einverständnis ist) die Hochzeitsnacht glücklich übersteht, auch nach Jahren in denselben Räumen als Frau herrscht, wo sie einst als Mann gegolten; jenes von einem Grafen, der einer raffinierten Betrügerin in die Hände fiel; eine ebenso rationalistische wie unappetitliche, und eine ernst gemeinte, aber „pikante“ Geistergeschichte; die derbe Geschichte von dem dummen Junker auf der Akademie, der sich nicht foppen lassen will; galante Abenteuer mit betrogenen Ehemännern und geprügelten Liebhabern; man findet Mädchen, die klüger sind als ihre Anbeter und vor den bedenklichsten Komödien nicht zurückschrecken, um ihren Zweck zu erreichen; die merkwürdige Thatsache wird erzählt, daß einem Beamten eine Nacht bei einer Dirne mehr Nutzen bringt, als die besten Empfehlungsbriefe, dann Lebensläufe verbummelter Burschen à la Gil Blas u. dgl. Diese in vielen Jahrgängen verteilten Anregungen griff Langbein auf und zeigte sich in den „Schwänken“, 1792, trotz der heuchlerischen Vorrede in der zweiten Auflage sofort von der unzüchtigsten Seite. Die intimsten geschlechtlichen Vorgänge werden hervorgezerrt, nicht mit der wahnsinnigen Raffiniertheit eines Crebillon oder Voisenon, aber mit lüsternem Behagen. Ein braves Weib prellt den lüsternen Schulmeister mit Hilfe ihres Mannes, indem sie ihn nackend und über und über mit Federn beklebt durchs Dorf jagt; die Gräfin betrügt mit dem Kammerdiener ihren Mann,

der dabei auch noch Schläge abbekommt; drei Frauenverführer wetten, ihre Geliebten in Gegenwart der Ehemänner zu genießen und gewinnen ihre Wette durch allerlei Gemeinheiten bis auf einen, der Prügel bekommt; ein junger Offizier hat Absichten auf die hübsche Trompetersfrau, wird aber an der „Erstürmung Konstantinopels“ durch die Trompetensignale des Mannes gehindert, der im Kamin versteckt ist und sich nachher dadurch schadlos hält, daß er den Offizier bestiehlt; ein König und ein Graf leben einträchtig, nachdem sie in Bezug auf ihre Frauen Gütergemeinschaft eingeführt haben; ein schlaues Schiffermädchen hat einige lüsterne Pfaffen zum besten; ein Magister benutzt die Furcht eines dummen Zimmermannes vor der Sintflut, um mit dem hübschen Weibchen angenehme Stunden zu verleben, was durch schmutzige Witze über Nuditäten und dergl. noch pikanter gemacht werden soll; ein lüsterner Pfaffe, der einem Mädchen nachstellt, muß auf einem Schwein durchs Dorf reiten; ein Pärchen läßt den unbequemen Ehemann arretieren, um ungestörter dem Vergnügen zu leben; der Schulmeister wird von einer feindlichen Patrouille angehalten, durch die That zu beweisen, daß die Frau in seiner Begleitung seine Gattin sei. Diese zuchtlosen Stoffe sind noch durch Exkurse von großer Geschmacklosigkeit, wie Spöttereien über den Tod, Verhöhnung der Geistlichkeit ꝛc. vergröbert. Neben diesem ganz schmutzigen betreibt Langbein auch den mehr harmlos lustigen Schwank; ein schlauer Schwiegervater stellt durch einen veranstalteten Überfall den Mut des eben angetrauten Schwiegersohnes auf die Probe, drei verschrobene junge Damen werden durch eine lustige Komödie ihres Vaters vernünftig, eine Wahrsagerin benutzt den Ruf des Übernatürlichen, der von ihr ausgeht, um ein zänkisches Weibchen zur Raison zu bringen, ein dummer Amtmann macht sich lächerlich, indem er eine herumziehende junge Abenteurerin für den Prinzen hält und ein Mann wird vom liederlichen Leben geheilt, indem man ihm einredet, er habe ein Bein gebrochen. Diesen mehr harmlosen Schwank, der nicht eben an die niedrigsten Instinkte appelliert, sondern sich nach Muster von Meißners moralischer Erzählung mit der launigen Darstellung überraschender Thatsachen oder unvorhergesehener Folgen begnügt, pflegt er in seiner späteren Sammlung, den 1794 f. erschienenen „Feierabenden“. Ein Mann haßte stets die Fledermäuse und nun ist ein solches Tier Anlaß, daß ihm eine Geldschuld erlassen wird, daß

ein junger Edelmann seine Tochter heiratet, und daß seine böse Frau das Genick bricht; wir hören, wie ein Krebs die glückliche Verbindung eines Liebespaares zuwege bringt, wie ein Mensch sein ganzes Leben lang alles Unheil von den Frauen, von der Amme, der Stiefmutter, der kleinen Schulfreundin, von einer gelehrten Frauengesellschaft, von der eigenen Frau, von der Geliebten des Fürsten Pontemkin, durch die Dirne seines Dieners erlitten hat; wir vernehmen die Geschichte einer Frau, die mit sieben Männern getraut und niemals wirklich verheiratet war. Nach älteren Vorlagen werden die Schwänke und witzigen Aussprüche des berühmten sächsischen Spaßmachers v. Kyau, Hans Sachs' fahrender Schüler im Paradies, die Geschichte von dem Weiberverächter und Philosophen, der schließlich der fürstlichen Maitresse zum Reittier diente, und ein und das andere Histörchen dieser Art erzählt. Langbeins begeisterter Anhänger und in Form und Inhalt sein sklavischer Nachahmer ist der bereits erwähnte Heydenreich (1776—1808) mit seinen „Drolligen Abenteuern aus der wirklichen Welt", 1798. Wie Langbein verwendet er auch gelegentlich das Märchen und die Verserzählung, übersetzt aus dem Französischen (Mme. de Gomes) und erzählt mit der Roheit seines Vorbildes von einem Erbschleicher, der, wütend über seine verfehlten Hoffnungen, dem Sarg einen Fußtritt gab, wodurch die tot geglaubte Erblasserin wieder zu sich kam und, im Begriff, ihr Testament umzustoßen, wirklich starb. Trotz der angeblich fremden Quellen und Beeinflussungen ist auch der „geheimnisvolle" Karl Grosse (1761—1800) gewiß ein Nachahmer Langbeins. Die „Novellen des Grafen Vargas", 1792, noch mehr die „Spanischen Novellen", 1794, sprechen dafür. Almansor darf sieben Wünsche thun und muß vierzehn Thorheiten begehen, was er denn auch redlich besorgt (Beeinflussung durch die orientalische Erzählung). Die Marquise v. Calembour erlaubt sich die zweideutigsten und gewagtesten Scherze mit ihren drei Freiern und verbindet sie mit dreien ihrer Freundinnen, während ein jeder glaubt, der Gatte der Marquise geworden zu sein; erst nach genossener Brautnacht kommt der Betrug an den Tag und die drei dummen und häßlichen Frauen werden verstoßen. Ein anscheinend in stiller Beschaulichkeit lebender Einsiedler entpuppt sich als der ehemalige mächtige Minister, dem die verwerflichsten Mittel für seine Zwecke gut genug waren (Beeinflussung durch die moralische Erzählung). Ein Gegenstück zur

„Fledermaus“ ist der „Schuh“, der unendliches Unheil verschuldet. Erst verursacht er den Tod eines Unschuldigen im Duell, worüber sich der Mörder mit echt Langbeinischer Gewissensruhe tröstet, dann bringt er ein Mädchen ums Leben, dem er Liebesbotschaft bringen sollte und nun den Tod des Bräutigams verrät, endlich, nachdem er schon eingegraben ist, stirbt seinetwegen die Geliebte des Reitknechtes, der er zum Geschenk bestimmt war und die deshalb von ihrem Vater einen unglücklichen Schlag erhalten hatte. Die Verwicklung ist ziemlich gezwungen und ungeschickt und weit unbeholfener als bei Langbein herbeigeführt. In den „Spanischen Novellen“ wird ein alter Geizhals derart überlistet, daß er die Entführung seiner Tochter durch den Sohn seines Todfeindes noch unterstützt. Eine verschwenderische und eine geizige Frau werden einander gegenüber gestellt; der Schutzgeist Amaliel verrichtet das bekannte Geschäft des hinkenden Teufels, wodurch sein Schützling allerlei erbauliche und pikante Dinge zu sehen bekommt, und die „Barbierstube von Salamanka“ giebt Gelegenheit, den verhaßten Recensenten, besonders wohl der hochmütigen Allgemeinen deutschen Bibliothek, die boshaftesten Dinge zu sagen. Unabhängiger und voll hübscher Begabung ist Haken in der „Grauen Mappe“; er erzählt ein ganz nettes Geschichtchen, wie schwer es dem Herrn v. Viereck wurde, das Brandenburger Thor zu passieren, nachdem sich schon die Herren v. Eineck, Zweieck und Dreieck der Wache vorgestellt hatten, wobei der poetische Fähnrich Reimbold und der alte pommersche Gefreite Bruschart als recht gelungene Figuren hervorzuheben sind. Mit viel Humor, den nur der blinde Haß gegen Voltaire etwas beeinträchtigt, wird der bekannte Schwank vom „Leibaffen des Königs“ erzählt; die verblüfften Bauern, die sich im Dialekt unterhalten, sind prächtig gezeichnet, ebenso der kecke Page. Mehr der Technik als dem Inhalt nach gehört hierher die „Intelligenzgeschichte“ von der „verlorenen Tochter“, die in lauter Zeitungsausschnitten die Geschichte eines Schwindlers und des von ihm verführten Opfers schildert. Ähnliche Kunststücke liebte Kotzebue, wenn er aus zwölf heterogenen Schlagworten, die an allerlei Abenteuern reiche „Geschichte meines Vaters“ zusammenstellt (1788); er streift auch sonst wohl das Gebiet des Schwankes, wenn er die fünf Männer von verschiedener Lebensstellung und verschiedenem Temperament karrikiert, die Konstanze nach einander heiratet, und mit denen sie un-

glücklich wird, oder die Geschichte von dem Incroyable Flugwild und der alten adelsstolzen Erzieherin Faltenwackel erzählt, die aus Rache für den von der schönen Amalie ausgeteilten Korb einen armen Schulmeister als gräflichen Freier ausstaffieren und sich vor Zorn nicht zu lassen wissen, als er in allem Ernst Amaliens Gatte wird. Galante Abenteuer, die aber wenigstens kulturell insofern nicht ohne Interesse sind, als sie einen breiten gesellschaftlichen Hintergrund enthüllen, bietet der schon genannte Wilhelm Alois Schreiber (1795). Der Diener des Rittmeisters Wallbrunn weiß gar manches von Komödianten und Theaterdichtern nach Art Plümickes und von Revolverjournalen wie die Wiener Zeitschrift zu erzählen; der Rittmeister handelt übrigens als Ehrenmann. Abenteuer, die an die von Wallbrunns Diener und zugleich an jene des Gil Blas mahnen, hat der „Sorglose“ durchgemacht. Ziemlich ungleichmäßig bethätigt sich August Samuel Gerber (1766—1821), der als „Doro Caro“ 1795 „Novellen“ publizierte. Er bekennt ausdrücklich, daß er verzichten wolle, Sitte und Geschmack zu fördern und zufrieden sein müsse, wenn er unterhalten könne, ohne beides zu verletzen. Kann man sich den nach einem Meißnerischen Schwank „Die Zauberschule“ gearbeiteten „Franzosen in Bagdad“ noch ganz gut gefallen lassen, der erzählt, ein Zauberer habe einen Mann, der sich an ihn um Hilfe wendete, erst probeweise in Form eines Traumes in ein neues Leben eingeführt und, als er sich hier als Schuft zeigte, endgültig verworfen, so stellt „Wahrnehmung am Morgen“ einige Anforderungen an die Leichtgläubigkeit des Lesers. Ein Fürst läßt scherzhaft die junge Frau seines hochgeschätzten Ratgebers entführen, um dessen Arbeitskräfte ganz für sich zu haben. Nach vier Wochen, als eine wichtige Arbeit vollendet ist, findet der Minister seine Frau wieder im Schlafgemach, erhält die beruhigende Versicherung, es sei ihr kein Leid widerfahren und nimmt den fürstlichen Scherz um so weniger übel, als er ein schönes Schloß geschenkt bekommt.

IV. Abschnitt. Revolution und Realismus.

1. Kapitel.

Die englischen Moralisten und in ihrer Nachahmung die Männer der deutschen Wochenschriften hatten pharisäerhaft den „Menschen" als den Stoff ihres poetischen Schaffens hingestellt. Was aber war ihnen, was ihrer ganzen weit verzweigten Descendenz in England, Deutschland und Frankreich der Mensch?! Ein Automat, der so und nicht anders funktioniert, der auf die Schlagworte „gut" und „böse" eingerichtet ist, dessen mechanische Thätigkeit anderen seinesgleichen zu Nutz und Frommen dienen muß. So kannten diese Männer auch nicht das Prometheische Verlangen, Menschen zu formen, sie konstruierten sich ihre beispielmäßigen Typen, wie sie sie brauchen konnten, sie belebten sie durch Farben, die ihnen zweckdienlich schienen, sie zogen ihre rosa und tiefschwarze Brille dem Sonnenlicht vor, das ohne Moral und Tendenz Gerechte und Ungerechte bescheint. Wir hatten es schon als nicht geringen Fortschritt zu bezeichnen, wenn in der Darstellung der Familie oder der Gesellschaft der Versuch gemacht wurde, Ursachen für die erzählten Wirkungen zu ermitteln. Wie es aber in all diesen Herzen, unter all den Stirnen aussah, deren Regungen und Entschlüsse vorgeführt wurden, wie es kam, daß all diese Leute so und nicht anders geworden waren, so und nicht anders fühlten und dachten, mit einem Worte: was an psychologische Vertiefung anklingt, das blieb alles außerhalb der künstlerischen Betrachtung. Der erste, den Bedürfnis und Begabung diese inneren Wege führten, war Denis Diderot (1713

bis 1784). Man hat Diderot ganz richtig den Vorläufer des 19. Jahrhunderts genannt, und doch versteht er so sehr seine Zeit, daß die Verhältnisse, die er, ohne daß weitere Kreise davon Kenntnis hatten, mit den Augen des Künstlers als unhaltbar erkannte und verurteilte, lange nach seinem Tod und bevor sein Wirken weiteren Kreisen der Nation auch nur bekannt geworden war, im Sturm der Revolution krachend zusammenstürzten. Man hat Diderot etwas einseitig als Philosophen und Kulturschilderer gewürdigt und ihn als Künstler noch nicht genügend anerkannt. Sein bedeutendstes litterarisches Werk „La religieuse“ blieb mehr als dreißig Jahre auf jenen engen Kreis beschränkt, dem Grimms handschriftliche Korrespondenz zugänglich war; hier erschien „La religieuse“ 1760, und erst 1796 wurde sie der Öffentlichkeit übergeben. Der Stoffkreis, dem „die Nonne“ angehört, war für Frankreich nicht neu. Schon 1739 waren beispielsweise „Intrigues monastiques ou l'amour encapuchonné“ erschienen, teils übersetzte, teils originale Zeugnisse vom Leben in den Klöstern enthaltend. Der ungenannte Verfasser erklärt zürnend, es ließen sich dicke Bücher mit den Schlechtigkeiten anfüllen, die täglich in den Klöstern sich ereigneten, und er beteuert, nur die reinste Wahrheit zu berichten. Mit dem Dolch muß eine junge Novizin, die ahnungslos in ein lasterhaftes Kloster eingetreten ist, sich des Guardians erwehren, der sie nachts in ihrem Bett mit dem Messer überfällt; ein Beichtvater entführt sein Beichtkind, thut dem Mädchen Gewalt an und wird geköpft; ein anderer befriedigt seine Sinnlichkeit bei einer von ihrem eifersüchtigen Gatten in einem Turm verwahrten Frau; ein Mädchen tritt mit ihrem verkleideten Geliebten in ein Kloster ein, muß aber die Verschwiegenheit des Priors, des Inquisitors und des Guardians mit ihrer Gunst erkaufen; ein Beichtvater ermordet das von ihm geschändete Mädchen. Ähnliche Begebenheiten berichteten die „Kirchlichen Nachrichten“ seit 1728 und die Memoiren aus diesen Jahren. Zudem beruht das Wesentliche der „Nonne“ auf Thatsachen; 1759 hatte die junge Suzanne Simonin, Nonne im Kloster Longchamp, Protest gegen die Grausamkeit ihrer Eltern erhoben, die sie ins Kloster verbannt hatten, und gegen die Gewaltsamkeit, mit der ihr die Gelübde abgenommen worden waren. Trotzdem sich ihrer ein Mann von Gefühl und Einfluß, der Marquis von Croismare, annahm, verlor sie ihren Prozeß. Man ist

deshalb, glaube ich, im Unrecht, wenn man auf der einen Seite „La religieuse“ als eine Kulturstudie allerersten Ranges hinstellt, als ein Denkmal der geistigen und körperlichen Verirrungen, die das widernatürliche Klosterleben gezeitigt hatte, und wenn man andererseits diese Schilderungen dem Verfasser über Gebühr verübelt und darin die Orgien einer üppigen Phantasie sehen will. Auf den Stoff Diderots kam es kaum an; er lag in der Luft, und auch andere Hände formten ihn. Die Art seiner Darstellung fällt bei Diderot, wie am Ende bei jedem wirklichen Künstler, allein ins Gewicht. Man weiß, was Diderot unter einem „Conte“ versteht; eine Bemerkung zu den „Deux Amis de Bourbonne“ klärt darüber auf. Er unterscheidet „le conte merveilleux“, die wunderbare Erzählung des Homer, Vergil, Ariost, die den Leser in ein unbekanntes, gleichsam hypothetisches Fabelland führt, für das auch ein eigener Maßstab der Wahrscheinlichkeit gilt; „le conte plaisant“ der Lafontaine, Hamilton und Genossen, die scherzhafte Erzählung, die die Unwahrscheinlichkeit auf die Spitze treiben mag, wenn sie nur Geist und Reiz genug hat, um darüber wegzutäuschen, endlich „le conte historique“, die Erzählung, wie er sie bei Cervantes und Marmontel findet. Das Hauptkriterium dieser letzteren Erzählung ist die strengste Wahrheit; sie soll anziehen, rühren, hinreißen, die tiefsten Empfindungen aufregen, schaudern machen und Thränen hervorlocken. Dazu aber braucht der Autor Beredsamkeit und alle Mittel der Dichtkunst, die aber eben durch die Übertreibung, die in ihnen liegt, Mißtrauen an der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit erregen. Er muß es also machen wie der Maler, der die Züge eines Idealkopfes durch eine Narbe, eine Warze dem menschlichen Empfinden näher rücken und dem Beschauer Vergleiche mit der Natur erleichtern soll. Darum soll auch der Dichter natürliche, einfache, enge mit der Sache zusammenhängende Züge erfinnen, die gleichwohl schwer zu erfinden sind und im Leser die Erinnerung an tausend verwandte Züge des Lebens und der Natur wachrufen. So wird die Wahrheit der Natur gleichsam als Hülle für die Täuschung der Kunst dienen. Schließlich braucht man für das Ganze noch jene Moral, die sich von selbst ergiebt, und jenes Maß von künstlerischer Form, die jedes Kunstwerk heischt. So giebt der große Kunstkritiker die beste Anleitung zum Verständnis des Künstlers. Denn genau so, wie er es anrät, so arbeitet Diderot auch wirklich.

Nichts ist charakteristischer, als die damals in den Pariser Salons viel verbreitete Anekdote, „la religieuse“ sei das Ergebnis eines gesellschaftlichen Scherzes, durch den man den Philanthropen Croismare vom Land in die Stadt locken wollte, da dort angeblich eine Nonne seinen Schutz verlange. So wenig stand fest, was in dieser genialen Darstellung Wahrheit, was Dichtung ist.

„La religieuse“ hat einzig und allein das Innenleben der unglücklichen Nonne Suzanne, die in der Ich-Form zu uns spricht, zum Gegenstand, das Innenleben, das durch bewegte äußere Vorgänge geformt und beeinflußt wird. Wir begleiten sie durch ihr mildes Noviziat zu dem Augenblick, da der Anblick der gefesselten, halb wahnsinnigen Nonne einen Wendepunkt in ihrer Denkart und Gesinnung bildet. Wir durchleben mit ihr die letzte Nacht vor ihrem Profeß, wir sprechen mit ihr das „Nein“ am Altar, wir kämpfen mit ihr gegen die hartherzige Mutter, wir fühlen die Öde des Gefängnisses mit ihr und erfahren durch sie das verhängnisvolle Geheimnis ihres Lebens, ihre unehrliche Geburt. Ihren von der Verzweiflung ebensosehr, wie von der kindlichen Ergebung diktierten Entschluß, Nonne zu werden, ringt sie sich vor unseren Augen ab. Die Gewissensqualen erneuern sich, sie legt endlich das Gelöbnis ab, und bald trifft sie das große Unglück, ihre würdige Superiorin zu verlieren und sie durch ein boshaftes und argwöhnisches Weib ersetzt zu sehen. Die Martern, die sie unter der Herrschaft dieses Weibes in immer neuer Gestalt und unerschöpflicher Vielfältigkeit leidet, erfüllen uns mit Furcht und Mitleid; sie strebt mit der Außenwelt in Verbindung zu treten, sie fühlt sich dem Selbstmord nahe, Hoffnungen auf das Eingreifen der Gerichte und auf nahe Erlösung richten sie wieder auf. Ihr strebender, nach Höherem dürstender Geist macht ihr das Klosterleben unerträglich, sie beneidet ihre Genossinnen um ihre glückliche Beschränktheit. Schwere Krankheit bemächtigt sich ihres von teuflischen Qualen und tiefem Gemütsleiden geschwächten Körpers. Endlich wird sie aus der Gewalt ihrer mitleidlosen Feindin befreit und in ein anderes Kloster gebracht, dessen Äbtissin durch die übermächtigen Triebe widernatürlicher Sinnlichkeit Suzannens Seele und Leib noch gefährlicher wird, als jene erste mit ihrer Härte und Grausamkeit. Die Gestalt dieser Äbtissin von Sainte-Eutrope, die einzige, die neben Suzanne eine eingehendere Behandlung erfährt, ist gleichfalls

ein Meisterwerk der Charakteristik, das Treiben ihres seltsamen Harems bildet den glücklichsten Gegensatz zu der asketischen Strenge jenes Klosters zu Longchamp. Als die unglückliche Äbtissin an ihren Leidenschaften stirbt, entzieht sich Suzanne den Chikanen ihrer Nachfolgerin durch die Flucht, sie kommt ins Spital, wird Wäscherin und wendet sich unter Furcht und Gewissensangst an Herrn von Croismare.

So bietet also „La religieuse" nichts anderes als die Leiden und Qualen einer armen Menschenseele, von dem Künstler in der ihm eigenen herzbewegenden Art dargestellt, die keinen Augenblick eine Unterscheidung zwischen schrecklicher Wahrheit und dichterischer Fiktion zuläßt. Nach seinem eigenen Worte ist er ebensosehr Dichter, als Historiker; er verwendet keine aufregenden äußeren Abenteuer, keinen Glanz und Flitter, keine aufdringliche Gegenüberstellung von „gut" und „schlimm". Dafür aber läßt er den Leser nicht mehr aus seinem Bann; er entwirft ein Seelengemälde, das dank der rein menschlichen Züge, die es allenthalben trägt, und die mit großer Kunst zu überragender Bedeutung herausgemeißelt werden, jedes menschliche Herz aufs innigste berührt. Es läßt sich freilich denken, wie sehr die populäre Tendenz die Wirkung auf die zeitgenössischen Leser erhöht haben mag; und darin erhebt er sich in seinen folgenden unübertroffenen Seelenbildern zu noch reinerer Größe, daß er auf jede Tendenz verzichtet und sich begnügt, das Innere des Menschen mit dem Scharfblick des Psychologen darzulegen. Zwar noch nicht so sehr in dem schon 1762 entworfenen „Le neveu de Rameau" (der zuerst 1805 in Goethes Übersetzung, im Französischen erst 1823 publiziert wurde). In diesem Dialog spielt die ganz verrottete schmarotzende Gesellschaft der Pariser Bohême, der jener unter der Maske von Rameaus Vetter grausam getroffene Palissot angehört, spielt die ganze Pariser Gesellschaft, die jenen von sich weist, noch eine zu große Rolle. Aber welch köstliche Gestalt ist jener Bursche, der an fremden Tischen sich sättigt, in fremden Ställen sein Nachtquartier findet, gewerbsmäßig den Zuhälter auch bei der eigenen Frau spielt, von schmutzigen Gesinnungen trieft und dabei reich an geistreichen Gedanken, ein Meister flüssiger Konversation und ein überzeugender Anwalt des neuen Geschmackes in der Musik ist, der neuerlich auftretenden Freude an der großen Oper, der er allerdings lediglich aus Trotz gegen seinen Onkel so

warm das Wort redet. Es gilt von Rameaus Neffen dasselbe wie von der Nonne: auch ohne die kulturell nicht hoch genug zu stellende Beleuchtung, die durch sie auf breite Kreise ihrer Zeit fällt, gehörte diese Gestalt, in ihrem wehmutvollen Humor, zu den vorzüglichsten der Litteratur. Eine reine Seelenstudie, durch kein Beiwerk gehemmt oder gefördert, ist die 1770—71 entstandene, 1773 veröffentlichte Skizze „Les deux amis de Bourbonne", die Geschichte des merkwürdigen Freundespaares Felix und Olivier. Jeder hat dem anderen mehr als einmal das Leben gerettet, Olivier schlägt mit unerhörter Kühnheit seinen Freund Felix aus einer Schar von Häschern heraus, die ihn zum Tode führen wollten, und findet hierbei selbst den Tod. Felix, der Oliviers Schicksal nicht kennt, opfert für ihn das Leben seines Gastfreundes, des Köhlers, er wendet übermenschliche Kräfte an, die Familien Oliviers und des Köhlers zu unterstützen, er erhält endlich Amnestie für all seine Widersetzlichkeit gegen das Gesetz, verwickelt aber durch seine Heftigkeit seine Herrschaft und sich in einen neuerlichen bösen Handel, der ihn wieder in den Kerker führt. Ungebrochen flieht er mit Hilfe der hübschen Tochter des Kerkermeisters, rettet sich nach Preußen, wo er unter dem Spitznamen „Le Triste" mit Auszeichnung in einem Garderegiment dient und seine Unterstützungen keineswegs einstellt. Die Erzählung ist wieder in der eigentümlich reizvollen Weise gegeben, die die Grenze zwischen Erlebtem und Erdichtetem nirgends erkennen läßt. Eine besonders starke Wirkung erzielt der beigegebene Brief des bornierten Pfarrers, der die merkwürdigen Helden nunmehr auch noch vom Standpunkt der Böswilligkeit und Engherzigkeit beleuchtet. Schließlich will der Verfasser auch noch „ein wenig Moral" und meint halb ironisch, da all diese treuen Freunde Bettler waren, so folge daraus, daß eine vollkommene Freundschaft nur unter denen möglich sei, die nichts besitzen; so empfahl Grillparzer ironisch dem großen Publikum, das stets nach einer „Moral" verlange, aus seiner „Sappho" das „Gleich und gleich gesellt sich gern" herauszulesen. Zwei Frauencharaktere von großer Wahrheit bringt „Ceci n'est pas un conte", verfaßt 1772, auszugsweise 1773 von Grimm in der Correspondance, vollständig erst 1798 veröffentlicht. Madame Reymer ist der weibliche Vampyr, der mit kaltem Lächeln und ohne die Haltung zu verlieren einen ihrer Verehrer nach dem anderen aussaugt, keinem ihre Neigung entgegenbringt, sondern alle

nur nach ihren verfügbaren Mitteln einschätzt; als Gegenfigur dient jenes Fräulein de la Chaux, das wirklich gelebt hat und dem Diderots „Lettres sur les sourds-muets“ (1751) zugeeignet sind. Sie schenkte ihre ganze Neigung einem galligen Gelehrten, der sie verschmähte, sie war auch durch die gemeine Not nicht zu bewegen, einen anderen besseren Mann zu erhören, sie ließ in ihrem menschenscheuen Stolz jede Gelegenheit, durch ihre glänzenden Fähigkeiten ihre Verhältnisse zu verbessern, ungenützt vorübergehen, und sie starb im äußersten Elend auf Stroh, während jener Doktor Gardeil in Wohlstand und gesicherter Stellung lebte.

Wenngleich Diderots Jugendarbeiten teils über Crebillon nicht hinauskamen, teils der sklavischen Nachahmung seines Abgottes Richardson verfielen, wenn seine dramatische Thätigkeit auch von Lessing, Sterne und der Staël abfällig beurteilt wurde und sein berühmtester Roman „Jacques le fataliste“ (1773) trotz Goethes Lob und Schillers Sympathie eine nur mäßig gelungene Nachahmung Sternes und Voltaires genannt werden kann, so war er doch berufen, die „Contes“ aus ihrer offenen und verstohlenen Unnatürlichkeit und Affektation zu erlösen und ihnen den ewig sprudelnden Jungbrunnen des Lebens zu weisen. Die Zeit war danach angethan, seine Anregungen aufzunehmen und in ihrem Sinn weiter zu bilden.

Wie der Vertreter einer anderen Welt mutet uns der Mann an, der Diderots Lehre, die eigene Zeit und die Menschen dieser Zeit zum Vorwurf seiner Dichtung zu nehmen, aufgriff. Man darf den Lebensgang dieses merkwürdigen Menschen — Nicolas-Edme Restif de la Bretonne (1734—1806) — nicht übersehen, will man in die seltsam verschlungenen Wege seiner Entwicklung und seines Schaffens eindringen. Restif ist schon als Kind der Schrecken seiner Erzieher; im Alter von vier Jahren zeigt er grobsinnliche Regungen, elfjährig wird er Vater, die Liste seiner natürlichen Kinder wächst in den nächsten Jahren ins ungeheuerliche an. Er lernt spät lesen, giebt sich dann aber der Lektüre mit dem bekannten Eifer gut veranlagter Kinder hin, erhält eine höhere Ausbildung und faßt schon mit 14 Jahren die große lebenslange Liebe zu Jeanette Rousseau, der einzigen Frau, die er begehrte, ohne sie zu besitzen; doch findet er Zeit für Verhältnisse ohne Zahl mit allen Grisetten, Bürgersfrauen und Mädchen, die ihm erreichbar sind.

Denn er liebt „les femmes“, nicht „la femme“. Er führt in Paris in Gesellschaft eines bösen Weibes mit zwei Arbeitern und ihren Dirnen gemeinsamen Haushalt und arbeitet in einer Druckerei. Eine Gewissensehe, die er in dieser Zeit schließt, hat nur kurze Dauer. Ein Liebeshandel mit einem Bürgermädchen oder vielmehr die Intervention des kunstsinnigen Papas bringt Restif endlich auf den Weg des Schriftstellers. Gleich sein erster Roman „La famille vertueuse“, in englischer Briefform, 1765, verschafft ihm einen glänzenden Erfolg und ausgezeichnetes Honorar. Dieses steigert sich bei jedem seiner Bücher (man zählt im ganzen 42 meist mehrbändige Werke) und erreicht zehn Jahre später im „Paysan perverti“ wohl den Höhepunkt. Er wird in die Gesellschaft lanziert, tritt in Verbindung mit Crebillon fils und anderen Größen des Tages, heiratet endlich, bleibt aber, trotz der Berufung ins „Institut national“ und eines kleinen Postens im Polizeiministerium sein Leben lang anrüchig und wird nach seinem Tod von einer seiner Töchter gegen die Angriffe des „Journal de Paris“, das ihn des Mordes an seiner Frau verdächtigte, in Schutz genommen.

Das Wirken Restifs liegt ziemlich vor der Revolution; wie Diderot gehört er zu den Männern, die den großen politischen Umschwung vorbereiteten. Mehr noch als auf der psychologischen Kunst Diderots fußt er auf den allgemeinen sozialen Ideen Rousseaus. Im „Educographe“ (1770) ahmt er „Emile“ nach, „Le paysan perverti“ und „Monsieur Nicolas“ (1794) zählen zu der Litteratur der Konfessionen. Aber mehr noch als Rousseau ist es ihm um die Volkstümlichkeit der Ideen zu thun, er ist so recht der Apostel des mächtig aufstrebenden dritten Standes, den er wie wenige kennt, und den er für die Ideen der Encyklopädisten zu gewinnen strebt. Seine Darstellung, mag sie auch unzüchtig und zuweilen selbst anwidernd sein, erinnert weit mehr an die Offenheit Diderots, die sich verpflichtet fühlt, nichts zu verschweigen, wo sie heilend eingreifen will, als an die schmunzelnde Unanständigkeit eines Crebillon. Die Dinge, die er zu behandeln hat, sind nicht immer sauber und die Leute, denen er predigt, brauchen mitunter kräftige Töne; er muß sein Publikum ebenso berücksichtigen, wie Marmontel seine dekadenten Hofkreise, er ist ehrlich überzeugt, daß die nackte Schilderung des Lasters, dem er ja für seine Person nicht feindlicher gegenübersteht, als Marmontel selbst, abschreckend wirkt, ihm ist es

zweifellos ernster als Marmontel, wenn er, freilich auf etwas krumme Weise, die Grundsätze Rousseaus: Heiratet! Ehret eure Eltern! Liebt euren Mann! Erziehet eure Kinder und nähret sie selbst! verficht. So hat man ihn treffend „le Rousseau du Ruisseau“, den Rousseau (auch den Rotkopf) der Gosse, genannt, und Schiller hat sein Wesen vortrefflich aufgefaßt, wenn er (2. Januar 1798) an Goethe schreibt: „Eine so heftig sinnliche Natur ist mir nicht vorgekommen, und die Mannigfaltigkeit der Gestalten, besonders weiblicher, durch die man geführt wird, das Leben und die Gegenwart der Beschreibung, das Charakteristische der Sitten und die Darstellung des französischen Wesens in einer gewissen Volksklasse muß interessieren.“

In der That ist Restifs kulturelles Wirken ernst genug zu nehmen; erlebte er doch die Genugthuung, daß Josef II. die im „Pornographe“, 1769, niedergelegten Gedanken zur Regelung der Prostitution aufnahm. Ähnliche ehrlich gemeinte Reformvorschläge enthält der „Mimographe“ und der „Educographe“, beide 1770, deren ersterer sich mit dem „Théâtre national“, der letzte mit der Erziehung der Kinder beschäftigt, „Les Gynographes“, 1777, eine der ersten Schriften zur Frauenfrage, die in ganz Europa den Frauen den gebührenden Platz einräumen und den Frieden zwischen den beiden Geschlechtern herbeiführen will, „L'andrographe“, 1782, der seine sozial-reformatorischen Pläne auf das ganze Menschengeschlecht ausdehnen möchte, „Le thesmographe“, 1789, die Rechtspflege betreffend. Selbstverständlich enthalten diese Schriften, die ihren Verfasser ganz als „animal de génie“, wie ihn einer seiner Beurteiler nennt, erscheinen lassen, zum mindesten so viel Vages, Phantastisches, Paradoxes, als Durchführbares und Wertvolles. Er läßt aber auch in seinen rein litterarischen Arbeiten überall den Maler der Sitten erkennen, mag er in persönlichen Erinnerungen sich ergehen („L'histoire de mon père“, 1779, „La dernière aventure d'un homme de 45 ans“, 1783), mag er in seinen Romanen „Le paysan perverti“ (1775) und „La paysanne pervertie“ (1784) nach Richardson die Gefahren der Großstadt für junge Leute darstellen, am Schluß des „Paysan“ nach Buffon einen kommunistisch-utopistischen Idealstaat entwerfen oder 1780—1785 in den „Contemporaines“ und 1786—1788 in der Fortsetzung dieses Werkes („Les Françaises“ und „Les Parisiennes“) durch ein halbes Hundert Bände hindurch der Historiograph des französischen Weibes

der Mittelklasse werden. Hier bedient sich Restif der für weitere Kreise immer besonders geeigneten Form des „Conte“, und hier zeigt er sich als Schüler Diderots in seiner eminenten Fähigkeit, Gestalten des täglichen Lebens künstlerisch nachzubilden und sie, auch ohne didaktische oder moralische Beihilfe, fast unmerklich zum Mittelpunkt eines Kulturbildchens zu machen. Schwerlich hat es einer vor und nach Restif vorzüglicher verstanden, die Sitten, die Sprache, den Dialekt, die Lieder, die Moralbegriffe der niederen Pariser Gesellschaftsschichten festzuhalten. Der Inhalt der „Contemporaines“ ist äußerst vielseitig. Es finden sich Erzählungen, die beweisen wollen, wie oft der Arme der Wohlthäter des Reichen sein kann, und wie das richtige Glück in der passenden Verbindung von Arm und Reich liegt. Der spleenige, melancholische, reiche Graf wird durch die arme, aber gesunde kleine Harfenistin glücklich, er überwindet seinen alten Abscheu gegen die Frauen und lernt das Glück eines Gatten und Vaters kennen; der hochintelligente junge Advokat bringt es erst auf einen grünen Zweig, als der kluge alte Schuster ihm mit der Hand seiner reizenden Tochter auch seinen heimlich ersparten Reichtum zur Verfügung stellt. Neben diesen etwas biedermeierischen Erzählungen finden sich selbst ganz direkte Reminiscenzen an die alten „Contes moraux“: „La femme du laboureur“ erzieht die sieben Kinder, die ihr trefflicher Gatte ihr mit in die Ehe bringt, schenkt ihm noch sieben andere, und nun führen sie bis zu dem frühen Tod des Mannes ein Musterleben, das nur durch Unarten ihres ältesten Sohnes bisweilen getrübt wird; die hochnasige Edelfrau („la provinciale“) und ihre ebenso nichtswürdige Tochter, die gewöhnt sind, ihre Untergebenen zu mißhandeln, werden in Paris ob ihrer Unart vom Publikum zurückgewiesen und verhöhnt und dann durch die bekannte Komödie mit dem als gräflichen Freier verkleideten Diener gebessert; eine kluge Mutter redet Tochter und Schwiegersohn ein, sie seien nur provisorisch verbunden, ja sie läßt die Tochter mit dem Mann zusammen leben, indem sie ihre Unschuld ganz seiner Ehre anvertraut, um sie vor jeder Übereilung zu bewahren; ein Vormund verliebt sich in sein einstiges Mündel, er beschützt sie im Verein mit seiner jungen Frau vor allen Ränken, Nachstellungen und Mordversuchen seiner eigenen Familie und führt sie, als er Witwer geworden, als seine Frau heim. Halb Marmontel, halb Diderot

ist „La religieuse par force“: eine bösartige Mutter verstößt ihre Tochter ins Kloster, von wo sie ihr Bruder, der Liebling der Mutter, und seine zuchtlosen Freunde vergeblich zu befreien suchen. Das Mädchen tötet sich mit einem Fluch auf die unnatürliche Mutter, diese muß es erleben, daß ihr verkommener Sohn die Dirne, an deren Seite sie ihn findet, für eine bessere Mutter erklärt, als sie es gewesen. Restif übernahm neben der moralischen Erzählung noch eine andere ältere Gattung, die schauerige Gespenstergeschichte nach Art von Cazottes „Diable amoureux“. Eine ländliche Gesellschaft erzählt von einer Gevatterin, die nach ihrem Tod als schwarze Stute umging und Thaler fallen ließ, wenn sie gepeitscht wurde; von einem kleinen Mädchen, das noch glücklich aus der Hölle herauskam, weil es auf dem Rücken des Teufels ein Kreuz schlug; von einem jungen Menschen, der die Kommunion versäumte und deshalb zum Werwolf wurde, der allnächtlich einen Menschen fraß, sich schließlich selbst anzeigte und kein Grab in geweihter Erde erhielt. Doch werden diese Gespenstergeschichten ganz ausdrücklich als „Unsinn“ bezeichnet. Zu wirklicher Originalität schwingt sich Restif dort auf, wo er zum Charakteristiker des Weibes in seiner Sinnlichkeit wird, wobei ja freilich das Anstandsgefühl nicht immer geschont wird. Ganz vortrefflich und in sichtlicher Anlehnung an die Vorschriften Diderots schildert er wiederholt den Lebenslauf von Mädchen, die aus Leichtsinn oder durch Verführung von der Tugend abwichen, ihre Liebhaber wechselten, schließlich bei der „Moucharde“ ankamen, hier ein Leben führten, wie es Goncourt nicht eingehender geschildert hat, und endlich im Hospital elend zu Grunde gingen; er entwirft in ihrer grellen Wirklichkeit ergreifende Scenen aus dem Leben solcher Mädchen, die durch den Haß ihrer Verwandten dem Laster in die Arme getrieben und noch im letzten Augenblick durch bessere Menschen aus den Höhlen der Schmach befreit wurden. Sittenbilder vom Theater reihen sich an, die darthun, wie auch eine Chansonnette ehrbar bleiben kann, wie aber manche das bürgerliche Leben nur aufgiebt, um als „Künstlerin“ ungestörter ihren Lüsten zu fröhnen, und wie wieder eine andere auf den heißen Brettern wohl die Unschuld des Leibes verliert, ohne aber der Güte des Herzens verlustig zu werden. Mit der Genialität des Cynikers malt er die Frauen der Gesellschaft: die Herzogin, die blutjung und völlig unerfahren in die Ehe mit

einem verlebten Gatten getrieben wird, hier in aller Ahnungslosigkeit die schamlosesten Dinge treibt, die Beute eines verschmitzten Bedienten wird, in reiferen Jahren zur Dirne herabsinkt, die ihre bezahlten Liebhaber nimmt, wo sie sie findet und im Alter den bekannten Schritt zur Betschwester zurücklegt; die „belle commissaire“, die von frühester Jugend an (wie Restif selbst) von einem übermächtigen Liebesbedürfnis verzehrt wird, ihren Mann, der anderswo sein Vergnügen sucht, mit dem ersten besten starken Kerl von der Straße betrügt, und als ihr Gatte sich ihr wieder ganz zuwendet, die musterhafteste Frau wird; die Kleinbürgersfrau, die sich ihres Mannes durch eine Denunziation entledigt und nun ungehindert mit ihrer Schwester das schandvollste Leben führt. Er läßt acht kleine Grisetten in ihrem köstlichen Dialekt und in ihrer genial aufgefaßten Denkungsweise ihre Lebensgeschichten erzählen, die allerdings ohne Ausnahme besonders schamlos in der Gesinnung sind. Die kleine Nadelhändlerin wurde von einem Grafen verführt, der sich für seinen Kammerdiener ausgab und ihr dann diesen als Ehemann versprach; die kleine Fächerkrämerin wurde von einem Burschen betrogen, der sich als alte Dame verkleidete, das Blumenmädchen entzog sich geschickt den Nachstellungen des Herrn Marquis, bis er sie in sein Haus aufnahm, wo sie als Braut eines Dieners galt, den Schutz der gnädigen Frau und die Gunst des gnädigen Herrn genoß, die kleine Parfümeuse wurde (man denke an Arnaud und Maupassant) von ihrem eigenen Bruder in einem schlechten Haus getroffen, ins ehrliche Leben zurückgeführt und beabsichtigt nun, einen braven Mann zu heiraten, die kleine Waffelbäckerin zwang einen Ladendiener zur Heirat, weil sie sein Verhältnis mit der Frau Prinzipalin kannte, und die kleine Obsthändlerin ist noch die anständigste von der Gesellschaft. All die guten Kinder werden glücklich und heiraten ihre sauberen Geliebten, der kleinen Mignonne geht's am besten, denn sie heiratet ihren Grafen, wenn auch nur — heimlich. Ein oder das andere Mal nimmt Restif wohl auch hier die ernste Miene des Reformers an; so wenn er von der Gewissensehe des Buchhändlers Mignonquilote und seiner Gehilfin erzählt, die von Scheinheiligen und Fanatikern gestört wird, wenn er aus persönlicher Erinnerung den gemeinsamen Haushalt von zwanzig Ehepaaren als Idealstaat im Kleinen preist oder die schier unüberwindlichen Vorurteile schildert, mit denen die Tochter des Scharf-

richters zu kämpfen hat. Doch hält er sich für solche Anstrengungen durch eine ganze Reihe von Schwänken schadlos, die ohne sonderliche Vertiefung lediglich mit dem Vergnügen an gewagten Situationen spielen: er schildert den Ehebrecher, der mit vier Frauen in vier verschiedenen Stadtteilen Beziehungen unterhält und von allen vier betrogen wird; den liederlichen Hausvater, der durch Jahre der Geliebte seines Dienstmädchens zu sein glaubt, während er thatsächlich nächtliche Zusammenkünfte mit seiner schlauen Frau hatte, das listige junge Mädchen, das eine Heirat erzwingt, indem sie den Verlust ihrer Ehre vorschützt und erst nach der Hochzeit eingesteht, daß diese intakt sei, die Dirne, die dem einen Liebhaber als Brünette, dem zweiten blond, dem dritten rothaarig erscheint und so alle drei durch Jahre betrügt; dann giebt es auch harmlosere Geschichten, wie von dem jungen Ehemann, der für die Füßchen seiner Frau unmäßig schwärmte, oder von der Frau, die sich für tot ausgab und den Spukgeist spielte, um die Treue ihres Gatten zu erproben.

So widerspruchsvoll, so von alten und neuen Strömungen bewegt, von ernstem reformatorischen Eifer geleitet und von niederem sinnlichen Triebe gekitzelt war der letzte Schriftsteller Frankreichs, dessen vornehmlichste Thätigkeit noch vor der großen Revolution lag, der diese überdauerte, und dessen Produktion durch die alles umstürzenden Weltereignisse nicht in besonders hohem Grade berührt wurde. Denn Restif gehört unzweifelhaft zu jenen seltenen Männern, die am Webstuhl der Zeit mitsitzen und nicht bloß von den Ereignissen mitgerissen werden. Sein Einfluß reicht politisch und litterarisch weiter, als der irgend einer seiner Genossen, die Encyklopädisten ausgenommen. Wir sprachen schon von der Beachtung, die ein Gesetzgeber wie Josef II. dem „Pornographe“ schenkte; wir können hinzufügen, daß noch die Bewegung von 1848 sich in Frankreich zweier Schriften Restifs („La vie de mon père“ und „La femme du laboureur“) bemächtigte und sie im konservativen Sinne ausnützte. Noch bedeutender ist der Einfluß Restifs auf einen gewissen Zweig der französischen Litteratur, trotzdem Grimm (Corresp. Okt. 1780) den „Contemporaines“ nur „Verrücktheit“ und „schlechten Geschmack“ nachzusagen wußte, und seine Einwirkung auf Pigault-Lebrun, Paul de Kock, Balzac, Eugène Sue, Ponson du Terrail, auf die ganze Revolutions- und Emigrantenlitteratur wäre wohl einer Untersuchung wert. (Natür-

lich ließ ihn auch die Schmutzlitteratur nicht unbeachtet.) Im Jahre 1875 bot man in Paris 25000 Franken für ein vollständiges Exemplar seiner Schriften. Nach Deutschland kamen Restifs „Contemporaines“ schon 1781 durch Mylius; der Einfluß des „Paysan“ auf Tiecks William Lovell ist längst nachgewiesen worden.

---

2. Kapitel.

Renaissance in Deutschland. Altdeutsche Bestrebungen 177. Soziale Strömung 177. — J. Ch. Krause und sein Programm 177. Dialog 178. Sprache 178. — Klosterfeindschaft. Albrecht 179. Babo 180. — Veit Weber 180. Standesunterschiede 180. Haß gegen die Mönche 181. — Nachahmer: Kotzebue 181. Baczko 182. Schreiber 183. — Ohne bestimmte Tendenz: Sturm. Gittermann 185. — Halem 186. — Gelegentliche Rittergeschichten: Eckartshausen 186. Der „Bund“ bei Haken 187. Doro Caro 187. — Die rationalistische Spukgeschichte. Tschink 188. — Unsaubere Geschichten 188.

Denselben Entwicklungsgang wie in Frankreich kann man auch in Deutschland beobachten. Zwar waren die Prämissen nicht ganz die gleichen, und so konnte das Ergebnis nicht völlig übereinstimmen. Wie in Frankreich war man der süßlichen, oberflächlichen Moral, die niemandem so recht ans Herz griff, überdrüssig, man begann sich der fremden Provenienz bewußt zu werden. Aber man mußte zu einem anderen Mittel greifen, als die Franzosen. Jene hatten nebenher auch das Wunderbare, das exotische Kostüm bis zum Ekel genossen, und sie suchten und fanden in dem engen Anschluß an die sozialen Probleme der Gegenwart die entsprechende Gegenwirkung. Anders bei uns: hier war jene pseudoromantische Richtung der französischen Feerie doch nur sehr begrenzt zur Herrschaft gelangt, und es zeigte sich, ganz wie wir dies in England beobachten konnten, im Kampf gegen das eintönige Moralisieren auch der Wunsch, eine farbigere Form zu finden, die sich von den Fragen des täglichen Lebens abkehrte und auch der Phantasie Anregung bot. Dazu kamen die nationalen und sozialen Bestrebungen, die die Bühne schon längst beschäftigt hatten und nunmehr nach dem unvergleichlichen Erfolg eines dramatischen Werkes, Goethes Götz, den Tieck nicht umsonst eine dramatisierte Novelle nennt, in der Prosa an die Stelle der empfindsamen Moral treten sollten. Wohl griff man auf das Leben der Nation zurück, aber man wählte nicht die Gegenwart, man zog die nationale Ver-

gangenheit vor. Gründe genug lagen dafür vor: in erster Reihe natürlich die Nachahmung von Götz, die Einwirkung der altdeutschen Renaissance, die, seit Gottsched und die Schweizer sich einträchtig ihrer angenommen hatten, nunmehr von Männern aller Richtungen, wie Ramler, Lessing, Klopstock und Gleim, Möser, Wieland, Herder und Goethe, Bürger, Boie mit dem „Museum", dann von L. Sander, R. Becker, Leonh. Meister, Müller, Ranisch, Halem, Dr. Anton, Meißner, Förderung fand; dann das Bedürfnis, aus dem beklemmenden Leben der Gegenwart hinauszukommen, und was man auf dem Herzen hatte, in weniger verfänglichem Zusammenhang auszusprechen, gleichwie Montesquieu und Voltaire den fernen Orient sich ausgesucht hatten. Denn die sozialen Bestrebungen, die bereits die zweite Periode der moralischen Erzählung zum guten Teil in Besitz genommen hatten, brachen nunmehr mit voller Lebenskraft von allen Seiten hervor. Sieht man genauer zu, so erkennt man die Hauptmotive der „Aufklärung", Haß gegen Geistlichkeit und Klöster, Toleranz gegen das Heidentum und Verfechtung der Gleichheit aller Stände als die Leitmotive dieser anscheinend nur in Teutschtümelei und ungeschicktem Archaismus aufgehenden, sehr über Gebühr gescholtenen Ritterromantik. Nicht oft wird man über die Entstehung einer litterarischen Gattung so direkt unterrichtet, wie dies hier der Fall ist. Der Doctor phil. und spätere (seit 1787) Professor der Geschichte zu Halle Johann Christoph Krause (1749 bis 1799) gab 1784 „Romantische Erzählungen nebst Abhandlungen über Gegenstände vergangener Zeiten" heraus und vertiefte sich in seiner Vorrede mit der Gründlichkeit des Historikers in sein litterarisches Programm. Sein Endzweck ist, den teutschen Ausdruck zu bilden und wahre Geschichte anschaulich zu erzählen. Er bekennt, daß er die Unterbrechung seines Stoffes durch Reflexion vor seinem litterarischen Gewissen kaum rechtfertigen könne, und daß es ihm besonders schwer falle, das Morgenland mit der erforderlichen Wahrheit darzustellen. Nur der Verfall des Theaters und noch mehr seine eigenartige Stellung zu diesem hindere ihn, dem allgemeinen Wunsche nachzugeben und seine Stoffe zu „nationalen Schauspielen" auszuarbeiten. Er fühlt sich nicht zum Dramatiker berufen, denn er kann es nicht über sich gewinnen, moralisch schlechte Charaktere zu zeichnen; aufs Theater aber solle man, mit Ausnahme von Opern, nichts bringen, als was den jetzigen deutschen Sitten

durchaus angemessen sei — freilich kennen unsere Dramatiker weder die Sitten der Vergangenheit, noch die der Gegenwart. Seine „Romantischen Erzählungen" hängen ganz enge mit Götz zusammen: 1774 brachte ein gelehrtes Blatt Nachrichten aus der Familie derer von Riedesel und knüpfte unter Berufung auf Götz die Aufforderung daran, diese Mitteilungen zu dramatisieren, Lessing solle Preisrichter sein. Krause hat sich nun an diese Aufgabe gemacht, ohne sich um den Preis zu bewerben, da er sich nur dem Richterspruch des Herrn von Goethe gebeugt hätte. Er hofft, gegen die närrische Empfindelei der moralischen Modeschriftsteller einen Streich zu führen. Als Überbleibsel des geplanten Schauspieles ist die Dialogform übrig geblieben. So finden wir die Erklärung einer Form, die für die ganze Ritter- und Räuberromantik typisch ist. Wie Richardson, der den Wettkampf mit der Bühne aufnahm, Personenverzeichnisse und ähnliche dem Dramatischen verwandte Behelfe gab und, vielleicht halb unbewußt, eine Form wählte, die der dramatischen am nächsten verwandt ist, so handelten auch die deutschen Prosaiker, die es versuchten, von der außerordentlichen Beliebtheit des Ritterstückes für ihre Schriften Nutzen zu ziehen. Sie wählten nicht nur den populären Stoff, sie ahmten auch die populäre Form nach und sind darin bewußt oder unbewußt Nachahmer der Engländer; irre ich nicht, so hängt der Ritterdialog, in seinem bewußten Wetteifer mit dem Dramatischen, nur sehr oberflächlich und rein formal mit jenem Dialog zusammen, der eine der wirksamsten Waffen in der Hand der Philosophen des klassischen Altertums war, in neuerer Zeit von den Schriftstellern der englischen Revolution aufgenommen, von Addison gelegentlich verwendet wurde, durch Shaftesbury zu großer Beliebtheit kam, von ihm fast direkt auf Voltaire und Diderot überging und nun auch in Deutschland allgemein nachgeahmt wurde, zunächst von den Popularphilosophen, dann von den Stürmern, einem Teil der Marmontelianer, von Wieland, Herder, Lessing, Goethe, von Philosophen wie Kant und ganz besonders von den Romantikern.

Krause, der den Dialog sehr oft, wenn auch nicht ausschließlich verwendet, schließt sich an das Ritterstück auch in der archaistischen Sprache an. Er liebt die altertümelnden Ausdrücke: mannlich, letzen, Mannsen, sich begreifen (= sich fassen), die vertraute (= angetraute) Gemahlin; die altertümelnden Begriffe: den Dank im Tur-

nier, die unredlichen Feinde; die altertümelnden Formen: weißest du denn, des Sultans warten; er zieht das Simplex dem Kompositum vor: die Ritter wollten nicht kehren, der Verwundete findet sich wohl; die kühnen Komposita: Morddolch, weinerlichlächelnd, wonnetrunkener Brautblick; die verdrehtesten Inversionen: es war das Antwort, es brach das Herz, dir soll werden die schönste Perl'; die kraftgenialische Elision der Herderianer: erläg er, schrieb er, stürb ich; die gewagten Vergleiche: eine Frau wird mit einer wartenden Gegend verglichen, die dem kommenden Wetter nicht entweichen kann, der Ritter vermißt sich, den Rhein mit der hohlen Hand auszuschöpfen; das rhetorische Pathos: „Malek Saleh ist nicht mehr, Jenina! Nicht mehr ist Arnu, Jenina! Du sollest sein Weib des empörten Atabekan Mahmud, meine Jenina!“ Stofflich ist er noch wenig bedeutend: er erzählt die Geschichte des armen Hermann Riedesel, dem der reiche Rurich die Tochter weigert, obwohl sie vor seinen Augen zu sterben scheint und das Kernmädchen Elisabeth ihm in schwarzen Farben die Zukunft ausmalt, wenn Wälsche auf seinem verwaisten deutschen Schloß hausen würden; durch Heldenthaten erwirbt Hermann die Geliebte. Er bringt die Geschichte des Grafen von Gleichen, sehr zum Unterschied von der ironisch-witzelnden Behandlung bei Musäus, mit reichlicher historischer Belehrung, großem Pathos, makellosem Leben des Grafen und Rettung von Heidenseelen. Die empfindsamen persönlichen Exkurse an die geliebte Jenny erregen mit Recht Bedenken beim Verfasser selbst. Zu alledem kam aber, unabhängig von Diderot, bald auch in Deutschland Sympathie und Mitleid für die wider Willen im Kloster schmachtende Nonne. Millers Siegwart machte 1776 den stärksten Eindruck, der sich bald in Nachahmungen, ernst gemeinten und parodistischen, wie Seybolds „Hartmann“, 1778, Siegwart II., 1780, Bernritters parodistischer „Siegwart“, 1777, in Romanzen wie „Siegwart und Mariana“ und in einer Fülle von „Nonnenliedern“ Luft machte, wie sie nach Laharpe in Deutschland von Gotter, Sprickmann, Leisewitz, A. W. Schreiber und seit langer Zeit für lange Zeit im Volkslied gepflegt wurden. Einen deutlicheren Wink über die Ziele des neuen Kurses geben Johann Friedrich Ernst Albrechts (1752—1814) „Skizzen aus dem Klosterleben“, 1786, denen man wohl eine Beeinflussung durch Diderot nachsagen möchte, wäre eine Kenntnis der „Nonne“ durch Albrecht in dieser

Zeit wahrscheinlich. Ferdinand, der böse Bruder der sanften Agnete, zwingt seine Schwester, ins Kloster zu gehen, wird aber von ihrem Liebhaber getötet und bringt Agnete, den Vater und den Liebhaber ins Grab. Die richtige Verwendung der Mönche und Nonnen aus den von Josef aufgehobenen Klöstern bildet den vornehmlichen Inhalt der übrigen Erzählungen. Zu Albrechts Vorgängern zählt (schon 1784) Babo (1756—1822), der bekannte Dramatiker, dessen „Gemälde aus dem Leben der Menschen“ die Verschwendung eines Klosters geißeln, durch die ein armer Fischer ins Elend kam; auch wendet er sich mit entschieden agrarischer Tendenz in der bekannten Form des „Fürstenspiegels“ an die Einsicht der Herrscher. So recht beliebt wurde aber die Mode, Verehrung der Ritterzeit und Haß gegen die Pfaffen nicht von der Bühne herab oder in endlosen Romanen, sondern in etwas knapperer Prosa zu vertreten, als Georg Leonhard Wächter, genannt Veit Weber (1762—1837), seine „Sagen der Vorzeit“ (1787—1798) herausgab, deren erste zwei Bände die Form der Erzählung, die ja freilich ins Breite überquillt, festzuhalten suchen. Gleich die erste Erzählung beschäftigt sich mit einem Liebespaar, das durch die Kluft des Standesunterschiedes getrennt wird. Die Abhängigkeit von der moralischen Erzählung kann die im Ossianischen Bardenton gehaltene Erzählung „Der Harfner“ noch nicht verleugnen, mag er auch Ulfar und das Liebespaar Rinold und Allwina heißen, und mögen sich auch die Ereignisse in grauer Urzeit an einem nordischen Königshof abspielen; dazu wird viel zu viel über das Unpassende, Königstöchter zu entführen, gesalbadert, dazu ist das Leben in Armut und Einsamkeit viel zu schön, und dazu ist die Lösung durch Standesgleichheit und Verwandtschaft viel zu äußerlich. Bald aber wird es anders: im „Ritterwort“ wird schon ganz greulich geflucht und geschworen, das Liebespaar kommt nicht zusammen, weil die Ritterlichkeit des Liebhabers bezweifelt wird, zum Spaß werden die mannlichsten Ritterthaten heraufbeschworen, und über Pfaffen, Pfaffenknechte und Betbrüder wird tüchtig, wenn auch noch verhältnismäßig harmlos, gespottet. Schlimmer geht es in „Wolff“ zu, wo das ganze Unheil aus der Verbindung des Grafen Hartmut und des Bürgermädchens Elsenmut herrührt, die niemals die Billigung der adligen Verwandtschaft erhält. Das aus dem Ritterdrama bekannte abscheuliche Weib schmiedet teuflische Ränke, um ihre Eifersucht und

Rachgier zu befriedigen und verschuldet, von einem ebenso abscheulichen Mönch unterstützt, den Tod der verleumdeten unschuldigen Frau. Der Haß des Aufklärers und Protestanten gegen den „Wahnsinn der Kreuzzüge“ (Musäus; besonderes Lob der Allgemeinen deutschen Bibliothek 95, II, 473) findet kräftige Betonung; eine leichte Erinnerung an die moralische Erzählung Meißnerischer Richtung bildet nur die Verquickung von kleinen Ursachen und großen Wirkungen, der Verlust eines Hundes läßt die Frau als untreu und todeswürdig erscheinen. Auf die Höhe führt uns „Das heilige Kleeblatt“. Hier finden wir die drei Edelfräulein, die durch die Teufeleien der Mönche völlig verderbt werden, den Ritter, der tolerant nach der schönen Heidin seufzt, den Pfaffen, der beim Anblick des blutigen Hauptes seines Opfers lacht, so daß ihn der Mörder würgen möchte, die unheimliche Mühle, die einer Totenwarte aus Knochen und Schädeln gleicht, das Burgverließ, die rätselhafte Gefangennahme und Verwechslung, das Gottesgericht. Ihre Fortsetzung und Steigerung findet die grausige Geschichte in der noch viel grausigeren vom „Müller Schwarzthals“. Er ist ein Opfer der Mönche, dem diese mit unbeschreiblicher Tücke Frau und Kinder, Schloß und Gut, Ruf und Freunde raubten. An der Spitze dieser Wölfe im Schafskleide steht der schreckliche Wardian, der zur Lust mordet, schändet, betrügt. Böse Weiber sind die Anstifterinnen und Helferinnen der Pfaffen. Bald kommt das unglückliche Opfer zur Erkenntnis, daß ein „Mönch kein Mensch sei“ und nachdem er sich in grauenvoller Mitternacht dem wahnsinnigen Greis mit Leib und Seele verschrieben, wird er, ein Karl Moor ohne Bande, professioneller Mörder. Endlich ereilt auch ihn der Tod, dem er versöhnt ins Auge schaut, da er die tot geglaubten Kinder wiederfindet. Ein in ganz besonders altertümelnder Sprache, aber nicht in Dialogform, sondern im Chronikenstil abgefaßtes Histörchen von der treuen Frau, die in der Verkleidung eines grauen Mönches über das Meer ging, ihren Mann aus der Gefangenschaft der Ungläubigen zu befreien, klingt wie eine Abbitte an all die geschmähten Klassen und Bestrebungen. Sieht man von beflissenen Modeschriftstellern wie Kotzebue ab, dessen „Ildegerte, Königin von Norwegen“ (1788) sich mehr mit Wingolfischer Bardenmythologie, mit gespreizten Hof- und Staatsaktionen und mit Tugendhelden und lasterhaften Ungetümen in altgermanischer Rüstung, als

mit den hier angedeuteten Tendenzen befaßt, so ist der Königsberger Professor Ludwig Franz Josef von Baczko (1756—1823) einer der ersten von Webers Nachahmern, die ernst zu nehmen sind. „Der Ehrentisch oder Erzählungen aus den Ritterzeiten“ erschien 1793. Zwar thut Baczko in der Vorrede, als sei er der Sintflut von Rittergeschichten müde, in denen „alle Ritter derb und plump, alle Mönche hämisch und boshaft sind“; er giebt vor, seine Stoffe alten Chroniken entnommen zu haben, und erklärt, er wolle die einzelnen Auszüge nach dem Muster des Boccaccio durch eine Rahmenerzählung verbinden und zur Vermehrung der Täuschung die „alte“ Sprache beibehalten. Doch hält er weislich „Anachronismen für erlaubt“. Die alte Sprache führt er ziemlich willkürlich durch und kommt über den unvermeidlichen „manulichen Helden“, das „wilt du“ und „Du solt“, das „Pfuy dich“ nicht weit hinaus. Thatsächlich haben wir lediglich eine Nachahmung Webers vor uns, die bisweilen noch greller färbt, mitunter auch wohl mildert und abschwächt. Die Toleranz gegen Heiden, die Weber nur andeutet, wird bei Baczko oft und stark betont. Die übliche Sultanstochter, die den christlichen Gefangenen gut aufnimmt, wird hier durch eine ältere Dame ersetzt, die vor Jahren vom Vater des jungen Ritters entführt zu werden wünschte, seiner Redlichkeit ihre Ehre zu danken hat und von Dankbarkeit gegen die Christen erfüllt ist. Zweimal fällt alles Licht auf den heidnischen Karl Moor, der, durch den Glaubenskampf des deutschen Ordens mit den Preußen in seinen innersten Gefühlen verletzt, ein Würgengel der Christen wird und erst nach langer glorreicher Heldenlaufbahn von ihren Händen den Tod findet. Ganz im Sinne Webers ist die Geschichte von dem armen alten Ritter, den die Pfaffen, mit dem elenden Kaplan Johannes an der Spitze, um Weib und Kind bringen, zum offenen Kampf gegen das Kloster aufreizen und den sie von Pferden hätten zerreißen lassen, hätte er nicht mit seiner Tochter im Gefängnis Gift genommen. Eine Ausführung eines von Weber angedeuteten Motivs ist „die Beichte Liutbrands des Räuberhauptmannes“. Gleich dem Müller Veit Webers hat ihn mönchische Tücke zum Räuber gemacht. Durch einen boshaften Oheim wird er ins Kloster geschleppt (Diderot), wird hier durch die schrecklichsten Martern zum Mörder, flieht und wird Mitglied einer tugendhaften Räuberbande, die das Laster straft und die Tugend schützt, Mönche aber

unter allen Umständen niedermacht. Er unternimmt nun verschiedene Rachezüge gegen Burgen und Klöster, steckt das Kloster, in dem er gelitten, in Flammen, ermordet den Abt, befreit die Gefangenen und foppt den Priester, der ihn mit der schönen Editha trauen soll und der Zwillingsbruder des Paters in Schillers „Räubern" zu sein scheint, nach Herzenslust. Die Räuberbande stellt sich in die Dienste jenes Fürsten, der „die gerechte Sache vertritt"; von ihrem inneren Gefüge, vom Verkehr mit ihren Weibern, den Meutereien und deren Unterdrückung wird ein anschauliches Bild entworfen, auch die tröstliche Aussicht eröffnet, daß Liutbrand Gnade findet und der menschlichen Gesellschaft wiedergegeben wird. Ein anderes äußeres Motiv, das mit der tugendhaften Räuberbande eng zusammenhängt, übernahm Baczko aus dem Ritterroman: den geheimnisvollen „Bund", der bald Böses, bald Gutes wirkt, oft politische Zwecke verfolgt, noch öfter zur Befriedigung der Rache eines einzelnen dient, den die Gesellschaft verstieß (tugendhafter Räuber), bisweilen im Anschluß an Schillers Geisterseher jesuitische und sonstige Geheimgesellschaften vertritt, manchmal auch nur pädagogisch oder gar einfach scherzhaft zu wirken sich begnügt. Auch bei Baczko wird der junge Agilbert im Wald überfallen, in eine Waldhöhle geschleppt, zum Morde verleitet und, als er standhaft bleibt, viele Klafter tief in die Erde versenkt; dies ist aber nur eine Erprobung durch Agilberts Vater, der den standhaften Sohn nunmehr unter die Vehmrichter (neuerliches Motiv aus den Romanen) aufnimmt und seine Laufbahn mit einem Mord beginnen läßt. Nunmehr folgt Historisches und Halbhistorisches in bunter Menge und schließlich eine abfällige Beurteilung des Wirkens der Vehme. Durch die geheimnisvolle und listenreiche Art ihrer Rechtsprechung verschuldet sie den Tod von Agilberts Braut, der dann auch der treue Liebhaber rasch ins Grab folgt. Ein anderer Bund und zwar ein nichtswürdiger wird von den „Poltergeistern auf dem Guntramsberge" gebildet. Was man lange für den Spuk des Satans und ruheloser Geister gehalten, ist lediglich das Getriebe einer großen und bösartigen Räuberbande, die durch List und Tapferkeit des Ritters Gero allmählich ausgerottet wird. Ganz in dieselbe Gruppe gehört Alois Wilhelm Schreiber, dem wir schon wiederholt begegneten. Er kann es nicht verleugnen, daß er sich viel mit der moralischen Erzählung abgab. In den „Lebensscenen, Skizzen und Erzählungen",

1793, tritt diese Provenienz besonders stark hervor. Der bösartige alte Ritter will seine Tochter dem geliebten Grafen Heinrich nicht geben und sperrt sie in einen Turm; Heinrich will sie befreien und tötet aus Versehen den Alten, wodurch sich das Liebespaar als für ewig getrennt betrachtet. Ganz dasselbe Motiv trafen wir in der moralischen Erzählung. Ein Motiv derselben Herkunft verfolgt ihn selbst dann, wenn er mit beiden Füßen in das Rittertum zu springen entschlossen ist. Die Erzählung „Der Kirchenbann“ wird durch die musterhafte Tochter Marmontelischer Prägung belebt. Sonst finden wir ihn als getreuen Schüler Veit Webers und Baczkos: da ist der alte Ritter, den ein schändlicher Prior zu einem ganz überflüssigen Kreuzzug verlockte, um ihn während seiner Abwesenheit um sein „ganzes Habe und noch 50 Goldstücke“ zu bestehlen, da ist der Kirchenbann, den wieder der Prior gegen ihn erwirkt, derselbe Prior, der unter dem Dolchstoß des Mädchens endet, dessen Unschuld er bedrängte, und das auf dem Scheiterhaufen hätte büßen müssen, wäre es nicht im letzten Augenblick von einem beherzten und vorurteilsfreien Ritter befreit worden. Der Haß gegen die Mönche wird gelegentlich auch in anderem Gewand gepredigt: ein ehrlicher hellenischer Priester belehrt Kallias, einen vornehmen athenischen Jüngling, wie thöricht und nichtsnutzig Pfaffentum und Aberglaube sei und bringt ihn durch Vernunftgründe von seiner Absicht, Geistlicher zu werden, ab. Die „Verschwörung gegen Malta“ verteilt Wind und Sonne ziemlich unparteiisch zwischen Heiden und Christen. Besser wahrt er den Ton 1795 in seinen „Romantischen Erzählungen“. Der Geistliche, der gegen das Klosterleben donnert, ist nicht mehr der griechische Priester Simonides, sondern der deutsche Mönch Ottmar, und Ernst von Eberbach, nicht Kallias aus Athen, ist der junge Novize, der dem geistlichen Stand abspenstig gemacht wird. Ein anderer Novize, Hilarion, ist ein verkleidetes Mädchen, das die Mönche um ihr Erbe betrogen und dessen Unschuld durch den Prior bedroht wird. Auch dieses weibliche Opfer der Mönche wird von zwei wackeren jungen Rittern befreit, der Prior aber dem Gericht übergeben. Ein neues Element bildet eine Versammlung teutsch-biederer Ritter, deren mannliche Reden durch den Dialog besonders zur Geltung kommen. Den Schluß bildet ein Dithyrambus auf Luther und Schwedens Gustav, die die Fesseln zerbrachen, in denen Aberglauben und Wahn das Menschengeschlecht gebannt hielten.

Die Nachtseiten des Rittertums enthüllt der „Bogenschütze", der uns in den Haß zweier Geschlechter und die von ihnen geübte grausame Blutrache einführt, aber doch nicht für alles Üble die Mönche verantwortlich macht. Der junge Diethelm befreit seinen Vater aus dem Kerker des Tyrannen und bedient sich dazu der Maske eines Narren, der viel Kluges spricht und stark an seinen Genossen im „Lear" erinnert. Ein großes Gelage giebt wieder Gelegenheit, deutsche biedere Ritter redend und agierend einzuführen und ihre etwas rohen Gesinnungen kennen zu lernen. Die Ermordung des Tyrannen durch seinen Todfeind, den blinden Meisterschützen, giebt den effektvollsten Schluß.

Die Sippe der Nachahmer Veit Webers war zahlreich und langlebig. Zwei der spätesten seien noch genannt: Philipp Sturm, von dem selbst der Alleswisser Meusel nur den Namen und die „Scenen aus der Brandenburgischen Geschichte" 1797 kennt, und der Prediger Joh. Christian Hermann Gittermann (1768—1834), dessen „Romantische Erzählungen" erst zu Beginn unseres Jahrhunderts (1803) erschienen. Sturm war es ernst mit der Geringschätzung der Ritterdialoge und deren Ersatz durch wirkliche Geschichte. In der Erzählung von „Werner, Markgrafen der Nordmark" läßt er sich aber doch herbei, der Mode folgend, den Lebenslauf eines Mannes zu schildern, der fast sein ganzes Leben gegen die Ränke und den Trug der Pfaffen um seine Geliebte zu kämpfen hat, und behauptet, die gewöhnlichen Eigenschaften der Mönche seien Herrschsucht und dummer Stolz und das Prinzip, für Geld zu jeder Schandthat bereit zu sein. Sonst behandelt Sturm ganz objektiv Stoffe aus der Geschichte, wie den beliebten romantischen vom Betrüger Waldemar. Auf jede Polemik verzichtet dagegen Gittermann und wohl auch auf jeden politisch-sozialen Endzweck. In echtem Bardenstil und mit fleißigen historischen Nachweisen erzählt dieser Spätling von einem greisen Barden, der all die Seinen überlebte und wehmütig die Liebesgeschichte Hairos und Allwinas singt, und von einem altfriesischen Lovelace, der das Mädchen, das er verführte, immer wieder um einer anderen willen im Stiche ließ, obgleich diesem Bund beständig Kinder entsprossen, der dann in reiferen Jahren und nachdem er wiederholt Witwer wurde, die Geliebte dennoch zu seiner Frau machte, was sie sowohl, als echte Pamela, wie der Autor selbst ganz ordnungsgemäß zu finden scheinen. Tausend Jahre

später, im 15. Jahrhundert, spielt die Geschichte „Liebe und Gewalt“, die ganz nach Art der moralischen Erzählung die Leiden eines Mädchens schildert, das durch die Tücke der Verwandten für immer von dem Geliebten getrennt wird. In seiner gewissenhaften und gelehrten Manier beteiligt sich Halem an den Rittergeschichten. In einer mit wissenschaftlichen Nachweisen gespickten Vorrede übt er an dem Rittertum Kritik, erklärt seinen Verfall und wendet sich, dem allgemeinen Zug folgend, gegen die Geistlichkeit. Nach genau verzeichneten Quellen, Sammlungen von Fabliaux sowohl, wie theoretischen Werken über die Chevalerie, erzählt er allerlei empfindsame Histörchen von Aucassin und Colette, von dem Ritter Lauval und seiner Geliebten, von allerlei Liebeszank, von der treuen und beherzten Königin Margarete, Gemahlin Ludwigs IX. von Frankreich, von dem „Reihergelübde“ unter Ludwig IX., die Geschichte vom Cid, ferner Sagen und Anekdoten aus oldenburgischen und sonstigen deutschen Chroniken. Das Rittertum und seinen Ton historisch zu schildern ist sein Hauptzweck. Technisch hängt er von Langbein ab, da er die wichtigsten Scenen zwar nicht in rohen Versen, aber in empfindsamen Liedern, die zur rechten Zeit angestimmt werden, vorzuführen liebt.

Selbstverständlich gab es auch hier, ebenso gut wie im Anschluß an die Märchen und moralischen Erzählungen, eine Gruppe von Schriftstellern, die auch das modische ritterliche Wams zu tragen sich verpflichtet fühlen. Wir sprachen schon beiläufig von Kotzebue. Einer der ersten war der brave Eckartshausen, der, sonst so lammfromm und engelsmild, seine geduldigen Leser auch einmal das Gruseln lehren wollte. Der gute Hermann, der in schrecklicher Mitternachtstunde in wildem Forste mit Nattern, Schlangen und Gespenstern kämpft, ist denn auch von grotesker Schauerlichkeit; mitten im Kampf wird er von einem Gespenst in die Hölle gerissen. Hier bricht der kluge Verfasser in der von Goethe getadelten jähen Weise ab, um die Geschichte Reinholds zu erzählen, der zur Abwechslung nicht unter Gespenster, sondern unter Räuber fällt und als Probestück einen „Toten bändigen“ muß. Die vermeintlich Tote ist aber Reinholds lebendige Geliebte Ludmilla, sie verschwindet plötzlich, man glaubt sie von Löwen gefressen, findet aber in der Löwenhöhle nur Hermann mit seinem Gespenst, das aber in Wahrheit sein und Ludmillas reuevoller Vater ist. Mit solchem dick auf-

getragenen Aberwitz unterbrach der empfindsame Herr Hofrat seine Moralpredigten.

Ein große Verlockung für Erzähler aller Art bildete der geheimnisvolle, atembeklemmende Bund. Als preußischer Patriot und Vorgänger der Arnim, Kleist, Fouqué, Alexis verwendete Haken dieses Motiv, wenn er in der Erzählung „Seelenadel" den jungen v. Briest (offenbar einen Ahnherrn der Caroline La Motte-Fouqué) auftreten läßt, den Graf Schwarzenberg, der Feind des Kurprinzen, des nachmaligen Großen Kurfürsten, in die „seelenmörderischen Hände der Jesuiten" thut und sodann als Spion gegen den Kurprinzen verwendet. Auf einer seiner Spürfahrten trifft er in den Ruinen einer verfallenen Burg eine geheime Versammlung, einen Bund, der dem Dienst des Meisters geweiht war und soeben von dem geheimnisvollen Boten des Meisters aufgelöst wird. Als er, der im Herzen auf der Seite des Kurprinzen steht, nach Berlin kommt, findet er alle Ränke zernichtet und den Prinzen als Kurfürsten auf dem Thron. Der Kurfürst ist der Meister, der Bote aber war der Derflinger. Unerschütterliche Treue verbindet nunmehr das Haus derer v. Briest mit dem fürstlichen Geschlecht. Mit seiner ganzen nicht unsympathischen Naivetät bemächtigt sich Doro Caro (Gerber) des „Bundes". Einem jungen Mann geht ganz plötzlich die Mutter verloren, er wird wie ein Spielball von zwei geheimnisvollen Mächten zwischen Frankreich und Spanien herumgejagt, bald hier zur Abreise gezwungen, bald dort zum Bleiben genötigt. Ganz zum Schluß werden wir aufgeklärt, es habe jene Hetze nicht ihm, sondern seinem natürlichen ihm sehr ähnlichen Bruder gegolten, der sich in einem lasterhaften Leben schwer kompromittierte und die Feindschaft der Maintenon zuzog. Im Augenblick, da der junge Wanderer von seinem Vater legitimiert werden soll und einem glänzenden Leben entgegensieht, stirbt dieser Vater und er ist nun nach all diesen Kämpfen wieder im Elend. Hier ist Sensation und Anspannung des Interesses der eigentliche Zweck.

Noch eine weitere Gattung bildet sich im Anschluß an den Ritterroman oder vielmehr an seinen Zwillingsbruder, den aus England eingewanderten Geisterroman. Der Spuk, der im Anschluß an Schillers und Tschinks „Geisterseher" (die beide zu den Bundromanen gehören), sich im Roman ziemlich breit entwickelt, nimmt in der Erzählung, soweit sie nicht zu den „Märchen" zu zählen ist,

nur einen bescheidenen Raum ein. Etwas öfter findet man solche Erzählungen, die sich mit der rationalistischen Zergliederung des Spuks beschäftigen, die das angebliche Geisterwesen als das Treiben einer Gaunerbande hinstellen, wie wir dies bereits bei Baczko sahen und wie dies schon früher Meißner liebte. Als Typus dieser Gattung mögen die „Wundergeschichten samt dem Schlüssel zu ihrer Erklärung", 1792, von Kajetan Tschink (1763—1813) Erwähnung finden. Ein unternehmender junger Mann entführt seine Geliebte aus dem Kloster, an ihrer Stelle weiß er eine andere zu verschaffen, die der ersten ungemein ähnlich sieht, was allgemein für Zauberei und Hexerei gehalten wurde; ein geheimnisvoller Schatzgräber wird als gewöhnlicher Gauner entlarvt, Prozeßakten über eine vermeintliche Hexe schließen sich an u. dgl m.

Natürlich durften auch jene nicht fehlen, die den ritterlichen Schild nur als Aushang für ihre Unflätereien benutzten. So erschienen 1792 „Sagen der Ritterzeiten", die mit einer noch leidlich den Ton einhaltenden sehr schlüpfrigen Liebesgeschichte der Burgfrau und des Burgkaplans, die schließlich zu Blutschande und Selbstmord führt, eingeleitet werden; daran schließen sich aber Schwänke aller Art, wie der nach dem Französischen des Grafen Tressan erzählte „Cymbeline"-Stoff oder eine vergröberte Griseldis-Version. Schlimmer noch treibt es der unter dem Pseudonym „Fritz Frauenlob" versteckte Verfasser von „Geist und Sitten der Vorzeit" (im selben Jahr) dessen „Geist" sich fast ausschließlich am Ehebruch und an Lüsternheiten aller Art vergnügt, dessen „Sitten" durch sein behagliches Schildern der Prostitution und von allerhand Liederlichkeiten in eigentümlicher Beleuchtung erscheinen. Produkte wie diese, dann auch die im Anschluß an die Kriminalgeschichten gern erzählten Gaunerstückchen und Verbrecherstreiche haben es auf dem Gewissen, wenn die ganze Ritterromantik in der Litteraturgeschichte so schlecht wegkommt und ihre ursprünglich gesunden Intentionen überall verkannt wurden.

---

3. Kapitel.

Deutschland. Keime der modernen Novelle. Goethe. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter 189. Die Erzählungen in den „Wanderjahren" 192. Die guten Frauen 195. — Wieland. Das Hexameron von Rosenhain 196. — Tieck. Straußfedern 200. Volksmärchen 203. — Novalis 205. — Tiecks „Blonder Ekbert" 205. Seine Märchentheorie 206. Phantasus. Der getreue Eckart 207. Der Runenberg 207. Die Elfen 207. Andere Erzählungen des Phantasus 208. — Heinrich von Kleist 209.

In den ersten Blättern beriefen wir uns auf Goethe, auf seine tadelnde Charakteristik der Geschichten und Erzählungen, wie sie das Jahrhundert beherrschten, und auf die Norm, die er für die künftige Litteratur aufstellte. Er erblickt in der Beschränkung der Begebenheiten und der Anzahl der handelnden Personen, in guter Erfindung und rasch fließender Handlung, in der Zeichnung von Menschen, die interessant und liebenswürdig sind, ohne an einem Überfluß guter Eigenschaften zu kranken, die wirksamsten Mittel, eine Erzählung zu erreichen, die unterhaltend und belehrend ist und den Reiz hinterläßt, weiter nachzudenken. Diese Theorien der Erzählung entwickelt er in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" (1795). In dieser Sammlung finden sich denn auch alle jene Typen, die wir bis nun zu beobachten Gelegenheit hatten, wir finden all die alten Formen, in die Goethe den Keim des Neuen zu legen wußte. Am bedeutendsten und wirksamsten ist das viel interpretierte und von Tieck als mustergültig für die neue Märchendichtung aufgestellte „Märchen", die Erzählung von der Schlange, dem Fährmann und seiner Frau, dem Riesen, den Königen, dem harten Mops, der schönen Lilie und dem kühnen Jüngling. „Selig sind, die da Märchen schreiben, denn Märchen sind à l'ordre du jour", schrieb Goethe, mit Anspielung auf die Stimmung des Tages an Schiller (am 26. September 1795), als er ihm das „Märchen" für die „Horen" einschickte. Thatsächlich bedeutet die Dichtung von der schönen Lilie durchaus kein Zugeständnis an den herrschenden Geschmack, weit eher den Versuch, die Strömung des Tages kräftig in neue Bahnen zu lenken. Das „Märchen" gehört nicht in das Gefolge der französischen Feerie, es ist nicht auf den spöttelnden Ton Hamiltons gestimmt und auch nicht auf jenen, den Musäus und seine Nachahmer anschlagen, wenn sie mit aufklärerischen und skeptischen Zusätzen gehörte oder gelesene Sagen und Märchen nach-

erzählen. Keins der bekannten Märchenmotive läßt sich bei Goethe nachweisen. Weit lebhafter ist er von den „Contes philosophiques“ des Montesquieu und Voltaire beeinflußt, die es sich zur Aufgabe machen, in fremdem Gewande bekannte Zustände zu besprechen oder zu bekämpfen. Bei Goethe handelt es sich aber nicht, wie man annahm, um Politik, sondern um ästhetische Fragen. Er selbst erklärt sich zufrieden, wenn nur „einer von den hundert Kobolden des Alten von Ferney drinne spukt“, Schiller und sein Kreis finden das „Märchen“ in Voltairischem Geschmack. Seine Auslegung begegnet Schwierigkeiten, die bis heute nicht völlig gehoben sind. Goethe meint, das „Märchen“ werde auch am Ende der „Unterhaltungen“ noch Rätsel genug bleiben, und will es nicht ungern an diesem Platz sehen, damit die Sammlung durch ein Produkt der Einbildungskraft gleichsam ins unendliche ausliefe. Schiller eröffnet die Reihe der Auslegenden; er findet die Idee „des gegenseitigen Hilfeleistens der Kräfte, des Zurückweisens auf einander“ recht artig ausgeführt, ahnt sehr richtig „in allem eine Bedeutung“, ist aber kaum im Recht, wenn er „das Ganze die Produktion einer fröhlichen Stimmung“ nennt. Mit einer „Erklärung der dramatischen Personen“ des Märchens befaßt sich die Kalb, Schiller sendet dagegen einen kleinen Beitrag zur Interpretation, ohne indeß „auf die Auslegung solcher Phantasiewerke“ viel Wert zu legen. Die Phantasie, schreibt er, erfindet selbst nicht so viel, als die Tollheit der Menschen ausheckt und er fürchtet, die vorhandenen Auslegungen würden alles Denken übersteigen. Von den modernen Auslegungen scheint wohl jene (von R. M. Meyer) die einleuchtendste, die im „Märchen“ die Charakteristik der dumpfen Zustände der Gegenwart und die Hoffnung auf eine Zukunft erblickt, in der die Forschung ihre Aufgabe erfüllt hat, nachdem sie den Fluß überbrückte, der Ideal und Leben, Wahrheit und Dichtung, Anschauung und Vermittlung trennt. Während jetzt die Kunst nur in der Hand des Altertums leuchtet, wird dereinst der Tempel der Antike sich wieder erheben, der Idealismus wird mit der Form ein Bündnis schließen, geschützt von der goldenen Weisheit, dem schönen Schein, der zwingenden Gewalt. Die Menge, der schwache Riese mit dem starken Schatten ihrer Wirkung, wird nur noch als Sonnensäule, die aller Macht entkleidet ist, die Stadien der menschlichen Entwicklung anzeigen. Allen aber wird der Tempel der Antike offen stehen.

Aber auch wenn man mit Schiller allen Erklärungen aus dem Wege geht, erkennt man leicht die volle Bedeutung von Goethes „Märchen“. Mit Mitteln, die eng mit älterer französischer Technik zusammenhängen, hat er dem deutschen Märchen neue Wege gewiesen, hat er es vereinfacht und den Freunden blühender Phantasie und Erfindungskraft ein vorbildliches Meisterstück geschenkt. So konnte Ludwig Tieck, als er sich gegen die Hamiltonischen Märchen und die „dahlenden“ des Feenkabinetts aussprach, als er den spaßhaften, neckenden Ton des Musäus rügte, der die schönsten Erfindungen und Sagen nur entstelle und fast verderbe, mit allem Recht Goethe an die Spitze jener Märchendichter stellen, die den still fortschreitenden Ton der Erzählung und die Unschuld der Darstellung, die wie sanft phantasierende Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fessele, in Deutschland zur Geltung brachten.

Kaum geringer ist der Einfluß der „Unterhaltungen“ auf die Entwicklung eines anderen der alten Typen, der moralischen Erzählung. Hier konnte Goethe am besten zeigen, wie er seinen Satz von den Menschen, die gut, aber nicht vollkommen, interessant, aber nicht außerordentlich sein sollten, aufgefaßt wissen wollte. Er entwirft das „Familiengemälde“ vom jungen Ferdinand, der die Frohnatur vom Vater hatte, während die Erbschaft der Mutter, des Lebens ernstes Führen, nicht gleich zum Durchbruch kommen wollte und bei dem die wechselvollen Eindrücke der Kindheit lange nachwirkten; schließlich wurde der Hang des Vaters zum Prunk und Wohlleben übermächtig in ihm, so daß er, grollend über die überharte Zucht, zum Hausdieb sank und erst durch das weise Eingreifen der Mutter zur Einsicht von der Schwere seines Vergehens kam. Erst nachdem er kurze Zeit in noch schlimmerem Verdacht gestanden, wurde sich dieser im Grunde gute Mensch des rechten Weges wieder bewußt. Hier vollzog Goethe zwei bedeutsame Fortschritte: er verwarf die Schablone, die äußerlich in „gut“ und „böse“ einteilte, und er vermied es, seine Menschen gerüstet und fertig aus dem Haupt springen zu lassen. Er zeigte, daß ein Charakter auch dann noch unseres Interesses würdig bleiben kann, wenn er durch Flecke verunstaltet wird, und er brachte diese Verirrungen menschlich näher, indem er sie in ihrer Entstehung und Entwicklung darlegte. Durch diese unschätzbare künstlerische Vervollkommnung, die Überwindung von Vorurteilen und die psycho-

logische Vertiefung wurde Goethe gerade für die moderne Novelle von überragender Bedeutung.

Wie jener König Midas wandelt ein großer Dichter in Gold, was er berührt. So veredelte Goethe den mitunter recht plumpen und niedrigen „Schwank“ des 18. Jahrhunderts, als er die Geschichte vom „Ehrlichen Prokurator“ erzählte, die er fälschlich dem Boccaccio entlehnt zu haben glaubte und die er in seiner Terminologie eine „moralische Geschichte“ nannte, gewiß mit mehr Recht, als etwa Marmotel von „Contes moraux“ sprach. Der sinnliche Reiz eines Schwankes ist glücklich mit einer wahrhaft sittlichen Tendenz und Gesinnung vereint. Das heitere Lächeln des Lesers wird nicht durch den Fall, sondern durch die Rettung einer heißblütigen Frau erregt, die von zwei klugen und ehrlichen Männern vor Irrwegen bewahrt bleibt. Der graziöse Kitzel des Vorwurfs ist meisterlich derart verarbeitet und zu einer solchen Lösung verwendet, daß niemandes sittliches Gefühl verletzt werden kann und die Heiterkeit nicht das Mitleid ausschließt.

Weniger bedeutend sind jene Erzählungen der „Ausgewanderten“, die sich, einer Mode im Leben und in der Litteratur folgend, durch gewisse Neigungen und Studien Goethes gefördert, mit dem Spuk beschäftigen. Da finden sich alle Arten der Spukgeschichte die ernst gemeinte, die den gespenstigen Schuß als Zeichen des verstorbenen, gekränkten Liebhabers gelten läßt, die rationalistische, wie jene vom geheimnisvollen Pochen, das auf die Drohung des Hausherrn aufhört und Anlaß zu gewissen barometrischen Untersuchungen giebt, endlich jene von dem pestkranken galanten Dämchen, die das Haar sträubt, ohne die Zuflucht zum Übernatürlichen zu nehmen.

Es war nicht das letztemal, daß sich Goethe mit der kleinen Erzählung befaßte, und auch in seinen späteren Arbeiten wird es nicht schwer sein, die Linien der alten Gattungen zu erkennen In erster Reihe gehören hierher jene Erzählungen, die in die „Wanderjahre“ eingestreut sind, zwischen 1809 und 1820 in Taschenbüchern erschienen, ihrer Entstehung nach aber an den Schluß der neunziger Jahre zurückreichen. Die älteste ist das Märchen von der „Neuen Melusine“ (publiziert 1817), das Goethe schon in Sesenheim zu erzählen liebte. Es ist dies die Geschichte des „Rotmantels“, der seine stattliche Gemahlin gleichzeitig im Miniaturformate in einem

Kästchen bei sich führt, bis er sie gegen ihr Gebot einmal in dieser geheimen Gestalt sieht und nun der Tochter des Zwergkönigs in ihr Reich folgt, wobei ihm ein Zauberring so lange die notwendige kleine Gestalt verleiht, bis er aus praktischen Gründen sein normales Erdenmaß wieder vorzieht. Ich glaube, die vornehmlichste Quelle in der „Princesse Camion“ der Mademoiselle de Lubert gefunden zu haben, die eigentlich ein kleines Emailpüppchen ist, das der Prinz Zirphil heiraten soll, während er in die Prinzessin Baleine verliebt ist, zu der sich Camion wie eine Probe oder Miniaturausgabe verhält. Auch das Etui des Püppchens spielt eine wichtige Rolle. Doch ist „Princesse Camion“ ein gewöhnliches Feenmärchen mit guten und bösen Feen, wunderbaren Liebesproben u. dgl. Die phantastische Genealogie der Zwergin, den gemütlichen Humor, die fröhliche Realistik, die das ganze Geschichtchen erhellt, dürfte Goethe kaum aus einer Quelle geschöpft haben, ebenso wenig den resoluten Entschluß, der seine Heldin auf die Erde führt.

Deutlichen Zusammenhang mit der moralischen Erzählung verrät das „nußbraune Mädchen“ (1816; konzipiert 1810), besonders aber die Altersfortsetzung „Leonardos Tagebuch“. Etwas dünn mit der zufälligen Verwechslung zweier Personen einsetzend entwirft der Dichter in breiten Zügen das Bild einer großen geordneten und nutzbringenden Gemeinschaft, das schon die La Roche festzuhalten versucht hatte, und das die Epigonen noch mächtiger zu gestalten wußten. Beschauliche Zurückgezogenheit und ländliche Zufriedenheit preist die Erzählung von „St. Josef dem Zweiten“ (1810; begonnen 1799), die fast wie eine Transskription der biblischen Geschichte in weltliche Verhältnisse anmutet. Aber auch „Der Mann von fünfzig Jahren“ (1818; entworfen 1795) knüpft an diese Gattung an, die freilich in dieser Erzählung, gleichwie in der Geschichte vom jungen Ferdinand, eine unerwartete Höhe erreicht. Vater und Sohn lieben dasselbe Mädchen; Marmontels Garde hätte nicht verfehlt, diesen Vorwurf zu einem Konflikt zwischen dem hartherzigen Vater und dem schmachtenden Sohn mit Flucht, Verfolgung und schließlichem dröhnenden Verzicht aufzubauschen. Anders Goethe; vorurteilsfrei sehen wir den Funken im Herzen des alternden Majors, dessen Eitelkeit geschmeichelt wird, sich entzünden, wir lernen die Haupteigenschaft seines Charakters in den kosmetischen Thorheiten, denen

er sich ergiebt, genau kennen. Wir begreifen die Schwärmerei Hilariens, die sie zur Selbsttäuschung führt und erst ihre wahren Gefühle zum Durchbruch kommen läßt, als sie den Gegenstand ihrer wirklichen Neigung in fremden Banden wähnt. Wir sind dabei, wie sich Flavio seinerseits der Neigung zu seiner schönen Cousine bewußt wird und blitzartig kommen wir mit dem Major durch eine einzige Scene zur Erkenntnis, wie schließlich doch nur gleich und gleich sich gern gesellt. In der Zeichnung von Charakteren und Situationen liegt die Bedeutung dieser Erzählung weit mehr, als in der reichen Fülle von Materien, die sie nebenher streift, und woran man den Wert des „Mann von fünfzig Jahren" zu messen pflegt. Die eigenartig unbeholfene Technik, die bald zur weiteren Schilderung eine zarte Frauenhand wünscht, bald nicht mehr darzustellen, sondern nur noch zu referieren erklärt, auch wohl die Unkenntnis des Dichters an den weiteren Ereignissen behauptet, konnten wir schon an älteren Erzählern des 18. Jahrhunderts, wie Langbein, beobachten. In diese Gruppe gehört auch die verworren komponierte, nur in den Grundzügen vorliegende Erzählung „Nicht zu weit" (1821), die ein düsteres Familienbild, die Bestrafung einer koketten Frau, vorführt, welche gleichzeitig Mann und Freund verliert. Anscheinend mit Absicht sind alle Arten der Darstellung durch einander gemengt; gleichwohl ergiebt sich manches klare Bild, wie besonders das der vereitelten Geburtstagsfeier im Hause der pflichtvergessenen Gattin und Mutter. — Als dritte Gruppe finden wir den Schwank in seinen markantesten Gestalten. „Die pilgernde Thörin" (1809; entworfen um 1797), dem Französischen nacherzählt, mutet wie eine Vorbereitung auf den „Mann von fünfzig Jahren" an, indem die Liebe von Vater und Sohn zu der rätselhaften Unbekannten die Katastrophe herbeiführt; ein beliebtes Schwankmotiv liegt eben in der „Thorheit eines verständigen Frauenzimmers", das sich zur Erreichung seiner kleinen Teufeleien nicht scheut, die schwersten Anklagen grundlos gegen die eigene Ehre zu erheben. Um das Vertrauen des Geliebten zu prüfen und ihn zu beschämen, beschuldigt sie sich des intimsten Umganges mit Vater und Sohn, während sie thatsächlich keinen von beiden erhört hat. Heiligt hier der Zweck die Mittel, so berichtet die „Gefährliche Wette" (1821) im Gegensatz dazu von den traurigen Folgen eines sehr harmlosen Scherzes. Die lustigen Gesellen, die einen respektablen alten Herrn

durch einen aus ihrer Mitte barbieren ließen, da sie so ihrer Wette, jenen an der Nase zu ziehen, am leichtesten nachkommen konnten, müssen sich vor dem Unwillen des Barbierten in ernstgemeinter und regelrechter Flucht retten. Noch mehr, der alte Herr „tief gekränkt von Verhöhnung ohne Rache" stirbt an dem Groll über diese Verspottung, und sein Sohn holt sich für lebenslang eine Wunde im Duell, das auch für den siegreichen Gegner äußerst ärgerlich wird. Also jener Gegensatz von kleinen Ursachen und großen Wirkungen, wie ihn schon Meißner in seinen Schwänken gern entwickelt hatte. Hierher gehört wohl auch, freilich im Gegensatz zu diesen beiden derben Geschichten, die Erzählung „Wo steckt der Verräter?" (1821), die, nicht immer ganz konzis und nach Goethes Gewohnheit gleichwie der „Mann von fünfzig Jahren" auf allzu viel Menschen und Dinge eingehend, schließlich doch als eigentlichen Kern den grüblerischen, schwerblütigen und unentschlossenen Lucidor in der Hand der neckischen, energischen und zielbewußten Julie darstellt.

Noch bevor diese Erzählungen an die Öffentlichkeit gekommen waren, im Jahr 1801, sah sich Goethe veranlaßt, die Form der „Unterhaltungen" nochmals hervorzuholen, um gegen die boshaften Karrikaturen des Cottaschen Taschenbuchs von 1801 zu Gunsten der gekränkten Frauen Stellung zu nehmen. Goethe ging mit ziemlich geringer Freude an diese Aufgabe und, wie er selbst mit seiner Ausführung nicht besonders zufrieden war, so errang er sich auch nicht den Dank der verletzten Damenwelt, noch den der Kritik. Er schließt sich in den „Guten Frauen" mehr als in den Unterhaltungen an jene Dialoge der moralischen Wochenschriften an, die in der Form von Klubgesprächen sich mit ästhetischen, sozialen und politischen Materien befassen. Auch Goethe führt den Leser als Gast in eine Klubgesellschaft und nimmt alle Begünstigungen eines Gesprächsschreibers, der nur ein Protokoll veröffentlicht, für sich in Anspruch. Die Gespräche drehen sich um Karrikaturzeichnen, um Hundeliebhaberei (ein Goethe geläufiges Thema), um technische Fragen des Zeichnens und Malens, um Schriftstellerei, besonders auch in der Form von Tagebüchern, und um Regeln für den Schriftsteller, die an die Theorieen in den „Unterhaltungen" erinnern, um die Frauen, ihre Herrschsucht, ihre Wirksamkeit und vornehmsten Typen, darunter die von Lavater „Schälke" genannten bösartigen Frauenzimmer u. dgl. m. Man hat für die einzelnen

Glieder des Klubs Weimarer Modelle gesucht und gefunden. Erzählerisch wird hier nicht viel geleistet, und der Zweck, den bösen Weibern des Zeichners gute Frauen gegenüberzustellen, freilich unter der ausdrücklichen Verwahrung, es dürfe nicht pharisäisch zwischen „gut" und „böse" gerichtet werden, wird gleich in den ersten Erzählungen vernachlässigt. Die drei Geschichtchen, die sich mit dem Halten von Hunden abgeben, sind Schwänke der bekannten Art und führen zu Gemüte, welches Glück oder Unheil durch ein so geringfügiges Ding, wie ein Hund, entstehen kann. Von „guten Frauen" ist nur ein einzigesmal die Rede, denn das Frauenzimmer, das durch Schriftstellerei die Zeit vor der Entbindung kürzt, kann nicht dazu gerechnet werden: so bleibt nur die bekannte Musterfrau aus der moralischen Erzählung, die durch eine unschuldige List, den verschwenderischen Gatten vor dem Untergang bewahrt und ihn durch gute Wirtschaft wieder in die Höhe bringt.

Weit deutlicher als die nicht vollkommen gelungenen Versuche Goethes, den Frauenlob zu spielen, spricht eine andere Sammlung, Wielands „Hexameron von Rosenhain" (1805) von den einschneidenden Anregungen, die den „Unterhaltungen" zu danken sind. Gleich diesen berichtet das Hexameron in einer Rahmenerzählung von einer Gesellschaft von sehr ausgeprägter Geschmacksrichtung, die sich mit Geschichten die Zeit kürzt und über die Theorie der Erzählung ins Klare zu kommen sucht. Man will, gleich der Baronin in den „Unterhaltungen", daß alle „empfindsamen Familiengeschichten, alle sogenannten moralischen Erzählungen, worin lauter in Personen verwandelte Tugenden und Laster, lauter Menschen aus der Unschuldswelt, lauter Ideale von Güte, Edelmut, Selbstverleugnung und grenzenloser Wohlthätigkeit aufgeführt werden, ein für allemal ausgeschlossen sein sollten". Man gönnt der überwundenen moralischen Erzählung eine allgemeine Besprechung: man erkennt die Vorzüge eines Mannes wie Starke an und verwahrt sich nur gegen das Übermaß von Unschuld und Wohlthätigkeit, oder man findet, daß das Eintreten dieser Engelmenschen in unsere Alltagswelt, die beständige Schilderung „empfindsamer Tischler und Schneidergesellen, edelgesinnter Tagelöhner und Bettler, holdseliger, kunstloser und zugleich so feingebildeter, madonnenartiger Pfarrerstöchter, und so unendlich freigebiger und reicher Hof-, Kammer- und Kommerzienräte in unserem lieben deutschen Vaterland" den

Hauptfehler dieser Gattung ausmache und den Unterschied zwischen Leben und Dichtung — zu Ungunsten der Dichtung — besonders stark hervortreten lasse. Man will aber den Bann auch auf das ganze Feen- und Genien-Unwesen, auf alle Elementargeister, Kobolde, Schlösser von Otranto, spukende Mönche und im Schlaf wandelnde bezauberte Jungfrauen, also auf den ganzen französischen und englischen Spuk ausdehnen und läßt sich in diesem Punkt nur deshalb zu einer Einschränkung herbei, weil man die große Gewalt des Wunderbaren auf die menschliche Seele erkennt und ein Mittel für solche haben will, denen auf keine andere Weise beizukommen ist; so wird denn die Verwendung des Wunderbaren der Klugheit und Bescheidenheit der Erzähler überlassen. Noch über diese kritische Gesellschaft geht aber der Herausgeber selbst, der sich auch schon an den Neuheiten von gestern, den Naturschilderungen Jean Pauls und der Mrs. Radcliffe, satt gelesen hat und die Autoren vor Nachahmung warnt. Trotz dieses unduldsamen Programms, das freilich, im Gegensatz zu den „Unterhaltungen", einen positiven Teil vermissen läßt, leistet das „Hexameron" nicht viel für den Fortschritt in der Erzählung, ja man gewinnt den Eindruck, als sollte die polternde Einleitung darüber hinwegtäuschen, daß im Grunde wenig Frisches serviert wird. Das Übernatürliche wird ziemlich in der Manier der französischen Feenmärchen nach Hamilton, vielleicht noch etwas radikaler behandelt, das Romantisch-Phantastische fällt aus, trockener Spott und das Bestreben, die Fühlung mit rein menschlichen Verhältnissen nicht zu verlieren, so daß die Erzählung schlimmstenfalls auch nach Wegfall des Übernatürlichen möglich wäre und Geltung behielte, herrscht überall vor. In „Narzissus und Narzissa" wird von dem Zugeständnis, Schutzgeister auftreten lassen zu dürfen, ausreichend Gebrauch gemacht und ihr Zusammenhang mit dem Land „Dschinnistan" absichtlich betont, wenngleich es andererseits an Seitenhieben gegen die „schalen und unglaublichen Ammenmärchen" nicht fehlt. Aber der Kern der Sache ist doch nur die seit „Riquet à la Houppe" unzähligemal verfochtene Lehre, daß wahre Liebe das beste Mittel gegen Selbstüberschätzung und Dünkel ist, und daß die geliebte Person uns unter allen Umständen am schönsten erscheint. Die Schutzgeister greifen nur ziemlich äußerlich ein, ebenso ist der magische Spiegel mehr symbolisch zu fassen. Daß dieses Märchen geeignet sein soll, zu

einem „guten derben Schlaf“ vorzubereiten, gehört zu den bekannten Bescheidenheitsphrasen seit „1001 Nacht“, welcher Sammlung auch die verwendete Mythologie entstammt. „Daphnidion“, in der Scenerie flüchtig an Hamiltons „Facardins“ gemahnend (sein „Belier“ wird gelegentlich zitiert), verwendet den ganzen Apparat von Zauber, Spuk, Talismanen ꝛc. nur dazu, um einem kecken jungen Mädchenjäger eine nachhaltige Züchtigung von den Händen und Nägeln rüstiger Bauernmädchen beizubringen, was diesem neuen Orpheus schließlich auch auf natürlichem Wege hätte begegnen können. Noch mehr gilt die Entbehrlichkeit des Übernatürlichen von der Erzählung „Die Entzauberung“. Rosalie, in bekannter Art durch übermäßiges Lesen von Feengeschichten verwirrt, verliebt sich in einen „irrenden Ritter“, wird aber, als ihr eine wohlmeinende Fee vorübergehend Häßlichkeit, Krankheit, Armut zuteilt, von dessen schlechten Absichten überzeugt und mit ihrem treuen Liebhaber vereint. Freunde der Aufklärung konnten, trotz der Bezeichnung als „Feenmärchen“, auch hier die ganze Feerei beiseite lassen und eine Prüfung des Freiers auf natürlichem Wege annehmen. Eine kleine Satire auf die französischen „Contes de fées“ liegt in der nachdrücklichen Betonung der standesgemäßen Abkunft des erhörten Verehrers; auch dort stellte sich ja das prinzliche Geblüt stets zur rechten Zeit heraus. Auch die anderen Gattungen der erzählenden Prosa kommen nicht zu kurz: eine „Novelle ohne Titel“ wird dem Spanischen nacherzählt und dabei die Definition der Novelle gegeben. Ihr Hauptmerkmal liege darin, daß sie in keinem Märchen-, Feen- oder Schäferlande, auch nicht im Païs du Tendre spiele, sondern in der wirklichen Welt und daß die Begebenheiten, die sie zur Darstellung bringe, zwar nicht alltäglich seien, aber sich alle Tage ereignen könnten, also eine Definition der spanischen Wirklichkeitserzählung, wie wir sie auf den ersten Blättern zu zeigen versuchten. Die „Novelle“ selbst beschäftigt sich mit dem aus dem Spanischen stammenden, in der moralischen Erzählung, noch mehr im Schwank der Grosse und Genossen gern wiederholten Motiv von dem Mädchen, das in Knabenkleidern die Rolle eines jungen Erben zu spielen hat, bis es endlich durch die Regungen seines Geschlechtes, hier die Liebe zu dem wirklichen Erben, verraten wird. Der verhältnismäßig glückliche Ausgang wird als wohlthuender Gegensatz zu den „peinvollen, herzzerreißenden und schlafstörenden Martergeschichten des Herrn

d'Arnaud de Baculard und seinesgleichen" gerühmt. Noch mehr in das Gebiet des Schwanks gehört die als „Anekdote" bezeichnete und gegen die langweilige „moralische Erzählung von Profession" gerichtete Geschichte „Freundschaft und Liebe auf der Probe". Der alte Vorwurf, daß zwei Ehepaare durch Tausch der Frauen glücklicher zu werden streben, wird hier wieder einmal verwendet und erscheint noch bedenklicher dadurch, daß schließlich nochmals ein Rücktausch vorgenommen wird, der den status quo ante herstellt; freilich war die trefflichere der beiden Ehefrauen die zweite Verbindung nicht thatsächlich eingegangen. Die „Lobsprüche", mit der die Gesellschaft gerade diesen Schwank „überhäuft", sind etwas vorschnell, und die Meinung, daß sich einer der artigsten Romane daraus entwickeln ließe, dürfte nicht überall Zustimmung finden. Dagegen scheint uns eine andere „Anekdote", bei der die Gesellschaft ein wenig zu „nicken" droht, den größten Fortschritt in der ganzen Sammlung zu bedeuten und den größten Anspruch auf den Namen „Novelle" in modernem Sinn zu haben. „Die Liebe ohne Leidenschaft" bricht die Konvention, als müßte jeder Erzählung, die nicht einen bestimmten Satz zu predigen sich begnügt, etwas Absonderliches, sei es in den Charakteren, in der Entwicklung, in der Lösung zu Grunde liegen. In dem Fräulein v. Haldenstein lernen wir endlich eine Persönlichkeit kennen, die nicht ihre exemplarische Tugend oder ihr bodenloses Laster, nicht eine Excentrizität ihres Handelns oder ihres Schicksals zur Heldin einer Erzählung macht, sondern das ganz natürliche und echt menschliche Streben, nicht um ihres Geldes willen geheiratet zu werden. Ebenso einfach und natürlich ist diesmal denn auch die Erprobung des Freiers, der nicht, nachdem er einige Heldenthaten begangen, sondern nachdem er seine Neigung aufs einleuchtendste dargethan hat, Erhörung findet. Also eine Erzählung, die sich das Seelenleben zweier Menschen, wie sie Goethe forderte, zum Gegenstand wählt, die an Stelle der äußeren Handlung innere Vorgänge treten läßt und indem sie die Menschen recht dem Kreise, dem sie angehören, anpaßt und die richtige Verbindung mit dem täglichen Leben herstellt, mehr Wirkung, als mit manchem exotischen Wirrwarr erzielt.

Fanden wir bei Goethe und Wieland nur das Streben, bessernd und klärend auf Vorhandenes einzuwirken, so erstand in Ludwig Tieck der Meister, der sich nicht scheute, die Form zu zerbrechen.

Man pflegt Tiecks Thätigkeit als Novellendichter erst von 1820 zu datieren, also von einem Zeitpunkt, da Scott mit seinen Nachahmern und die Novelle der Romantiker bereits den Schauplatz beherrschte. Dadurch kommt nicht bloß die „Nicolaische Lohnschreiberei" und der in theoretischer wie vorbildlicher Beziehung bedeutsame „Phantasus" zu kurz, man übersieht auch, wie enge Tieck in seiner viel zitierten Theorie der Novelle mit dem 18. Jahrhundert zusammenhängt und zwar mit jenem Teil, der unseren modernen Begriffen am fernsten steht und der durch die besten Arbeiten Goethes und Wielands überwunden schien. Tieck sieht das bedeutendste Merkmal der Novelle darin, daß ein Vorfall behandelt wird, der „so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist", und er legt besonderes Gewicht auf die Wendung der Geschichte, d. h. auf „jenen Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet umkehrt". Indem Tieck also den Schwerpunkt in einer Frage des Stoffes, bestenfalls der Technik, sieht, macht er die Erzählung um so viel äußerlicher und entfremdet sie aufs neue ihrer höchsten Aufgabe, den Menschen zu zeichnen, wie er ist oder doch dem Dichter erscheint. Schon die zeitgenössische Kritik hat auf die Vorliebe fürs Wunderbare in Tiecks Novellen und auf deren geringen rein menschlichen Gehalt hingewiesen. Diese ganze Theorie unterscheidet sich aber sehr wenig von dem, was die Schwankschreiber im 18. Jahrhundert für bindend hielten, und gerade die „Technik der Wendepunkte", die man für den Ausfluß „romantischer Ironie" hielt, konnten wir schon bei Meißner beobachten. Hätte also Tieck — was er nicht that — sich ängstlich an die von ihm aufgestellte Regel gehalten, sein Verdienst um die moderne Novelle wäre kein wesentliches gewesen; sehr fein bemerkt Haym, wie in Tiecks Novellistik zeitlebens die ungesunde Erbschaft der Aufklärer mit der Forderung, Probleme des modernen und nationalen Lebens in Behandlung zu ziehen, in Widerspruch stand. Die „Aufklärung" aber lag ihm eben noch von jener Thätigkeit im Blute, die er im Dienste Nicolais für die „Straußfedern" geleistet hatte; Haym hat nachgewiesen, wie Tieck dazumal in seiner Gesinnung völlig haltlos dastand und wie viele dieser Geschichten gleich Satyrspielen zum „Abdallah" und „Lovell" erscheinen, gleich Produkten eines Verzweifelten, der, an seiner Überzeugung irre, sich zu allem, auch zur Verfechtung des Gegenteils hergiebt. Gleich seinen Vorgängern in den „Strauß-

federn" begnügt er sich zunächst mit Übersetzungen aus dem Französischen. Er übersetzt die liederliche Geschichte „Das Schicksal", die schildert, wie ein junger Mensch nach allerlei Abenteuern, Liebesverhältnissen, Verkleidungen und Prügeln durch einen Präsidenten ex machina mit seiner oft verratenen Jugendgeliebten vereint wird; oder die nicht solidere von der „männlichen Mutter", die in der sinnreichsten und listigsten Weise die Schande ihrer Tochter zu verbergen weiß; endlich die wilde und rohe Geschichte von den „Rechtsgelehrten", in der ein mißliebiger Freier von seinem Nebenbuhler in eine Paternitätsklage verwickelt wird, und die durch ein paar nicht üble Typen und nach Nicolaischer Art durch Ausfälle auf zeitgenössische Autoren, auf Cramer und die Ritterdialoge, gewürzt wird. Doch bald (1796) tritt er mit einer Erzählung eigener Erfindung, die ihm Nicolais Lob eintrug, auf. „Die beiden merkwürdigsten Tage aus dem Leben Siegmunds" berichten, in der Gesinnung des William Lovell, von der Wertlosigkeit der Tugend und Tüchtigkeit und von dem Einfluß einer gut gelaunten Dirne, die das mühelos erreicht, was dem braven Siegmund und seinen Gönnern unmöglich blieb. Will der Verfasser auch keineswegs die resultierende Moral als seine eigene ausgeben, so ist, wie in den meisten Erzählungen Tiecks in den „Straußfedern", die Behandlung doch eine durchaus leichtfertige, zur Karrikatur neigende und so ist diese Erzählung in Stoff und Behandlung ganz dem Schwank ähnlich, wie wir ihn kennen lernten. Dem Stoff nach ans Spanische anklingend, der Tendenz nach echt aufklärerisch und Nicolaisch sind die beiden Lebensabrisse von „Ulrich dem Empfindsamen" und „Fermer dem Genialen", jungen Leuten aus offenbar Berliner Kreisen, die beide durch die falsche moderne Erziehung, besonders durch Einflüsse aus den Philanthropinen, auf Abwege geraten sind. Ulrich gelangt durch allerlei Zufälle in das abenteuerlichste Leben, fällt unter die Räuber, wird, als er gar nichts mehr anzufangen weiß, pädagogischer Schriftsteller, dann Schauspieler, was Gelegenheit zu bissigen Ausfällen gegen die Bühne, gegen Schauspieler und Publikum, namentlich gegen die Oper giebt, die das Theater zum „Tollhaus" mache. Weniger landstörzerisch ist das Leben des genialen Fermer; er begnügt sich, im engen Kreis alle möglichen Dummheiten und Feigheiten zu begehen und sich im Stil Cramerischer und Spießischer Ritterromane, in die fast auch Schillers

Räuber eingemengt werden, zu benehmen. Schließlich wird er ein philiströser Ehemann und Schreiber von Ritterromanen, auf die Tieck ebenso schlecht zu sprechen ist, wie die Allgemeine deutsche Bibliothek. Neben diesen bummeligen Gesellen aus der Bohême lernen wir auch gut bürgerliche Kreise kennen, in denen es ebenso verlottert zugeht, wie dort. Während nämlich der pedantische „Naturfreund“ in seinem Tagebuch sich in trockenen Schwärmereien für die Natur und Fräulein Karoline ergeht, ersehen wir gleichzeitig aus Karolinens Tagebuch, daß sie nur aufs Land gekommen ist, einen Mann zu kapern, und nun in dem viel verlachten „Naturschwärmer“ den richtigen Gimpel gefangen hat. Über die so geschlossene Ehe erfahren wir nur, daß die Welt darüber gelacht und der Ehemann in dem Spruche „Irren ist menschlich“ Trost gefunden habe. Ebenso zersetzend wirkt in künstlerischer Beziehung „die gelehrte Gesellschaft“, die zeigt, wie dasselbe Gedicht Wackenroders den einen zum unmäßigen Lachen, den anderen zum bitterlichen Weinen reizt, und wie abhängig jede künstlerische Wirkung von unberechenbaren Assoziationen und Zufällen ist. Ein litterarisches Späßchen, wie wir es schon bei Haken u. a. gefunden haben, ist „Der Roman in Briefen“, doch kommt eine echt Tiecksche Bosheit dazu. Nicht zufrieden, daß sich aus einer Anzahl von Briefen ein Roman ergiebt, vertauscht und versendet der Empfänger diese Briefe so lange, bis aus all den Beleidigungen und Klatschereien sich ein neuer Roman ergiebt.

Neben all diesen Geschichtchen, die durchweg zu den „Schwänken“ gehören, stehen noch andere Erzählungen Tiecks in den „Straußfedern“. Vor allem Gespenstergeschichten, die aber der Verfasser des „Abdallah“ in den Dienst der Aufklärung zu stellen gezwungen ist: sie sind entweder ganz im Geist der moralischen Erzählung, wo nicht der Kindergeschichte, vermeiden Grauen und Schrecken und verwenden die überirdische Erscheinung nur, um nachdrücklicher ins Gewissen zu reden („Die Brüder“); oder der Autor wagt es wohl, die Leser ein wenig das Gruseln zu lehren („Der Fremde“), aber er macht sich zum mindesten im Beginn über das lustig, was er später darzulegen gedenkt. Die gespenstige Erscheinung eines Toten muß einem aufklärerischen Publikum naturgemäß unglaubwürdig erscheinen, und so wird in den ersten Worten lächelnd geklagt, daß das böse Publikum schon gar nichts mehr glauben wolle. Am

meisten Lob dürfte Nicolai seinem Angestellten aber gezollt haben, als er die Geschichte „Der Psycholog“ erzählte, in der sich alles Gespenstige und scheinbar Übernatürliche aufs klarste löste und als Spiel des Zufalls und erhitzter Einbildungskraft ergab.

Aber außer dem Gespenstigen wagte Tieck doch ab und zu einen schüchternen Schritt in jenen Teil des romantischen Landes, den er später mit so viel Erfolg durchwanderte, ins Märchenland. Das eine Mal, in der Geschichte des Schneiders Tonelli, versucht er sich nur in der satirisch-humoristischen Art der Franzosen. Das andere Mal, in der Erzählung „Die Freunde“ (sie erschien 1797, im gleichen Jahre mit den „Volksmärchen“) handelt es sich lediglich um eine Verherrlichung des realen, nüchternen Erdenlebens und um die Verwerfung aller ungesunden Träume von Feen. Ludwig wird von einem Traum ins Land der Feen, die er von Kindheit an verehrt hatte, geführt und erfährt nun, wie arm dieses gepriesene Reich an Liebe und Treue sei und um wie viel glücklicher man auf der Erde lebe. Aber selbst diese bescheidene Verwendung des Wunderbaren braucht eine langatmige Rechtfertigung: man könne zu reinem Spiele wohl auch in manchen Stunden das Wunderbare aufsuchen und sich daran ergötzen; man solle doch diesen Traum dulden, denn es sei Pflicht, „am Bruder nicht nur sein Leben, sondern auch seine Träume zu dulden“.

Was hier nicht möglich war, dazu fand sich rasch anderswo Gelegenheit. In der Einleitung seines Romans „Peter Lebrecht“ (1795) hatte sich Tieck aufs heftigste gegen die modischen Ritterromane aus dem Gefolge des Castle of Otranto, gegen die Riesen, Zwerge, Hexen, Gespenster, gegen Mord und Totschlag, Mondschein und Sonnenuntergang, gegen Autoren wie Spieß und Grosse, aber auch gegen die Nachahmer des Musäus ausgesprochen. Er empfahl die schlecht gedruckten und verachteten Volksbücher und ließ kaum zwei Jahre vergehen, um auszuführen, was er dort verlangte. Er ließ 1797 die „Volksmärchen von Peter Lebrecht“ erscheinen, diese merkwürdige Sammlung, die dramatisch und episch alle Gattungen des Märchens vereinte, jene, die Tieck zu überwinden drohte ebenso gut, als solche, die er in Deutschland einzuführen versprach. Gleichwie er in der Märchenkomödie den „Ritter Blaubart“ im echten naiven Märchenton, streng nach Perrault und die derb-lustige Weise Gozzis noch übertrumpfend, darzustellen sucht,

wenn auch freilich der feinere Beobachter allenthalben fremde Züge findet, und wie er gleichzeitig im „Gestiefelten Kater“ alles übertrifft, was bis nun an fremden Elementen, an Humor, Satire, Spott, Zersetzung ins Märchen hineingetragen worden war, wie er auf dem weiten Gebiet der Märchenkomödie die entgegengesetzten Töne anschlägt, so geht er auch im epischen Märchen vor. Er erzählt im einfachen, innigen Märchenton die Geschichte von den „Heymonskindern“, ja er kann sich an dieser Schlichtheit gar nicht genug thun, sie ist ihm eine Erholung nach den Raffinements seines „Lovell“, und die Erneuerung der alten Volksdichtung, wie sie sich ihm aus den altdeutschen Studien unter Wackenroders Leitung ergab, ist ihm Herzenspflicht; und trotzdem er in diesen Bestrebungen das Heil sieht, kann er sich nicht enthalten, die Geschichte der „schönen Magelone“ ihres eigentlichen Charakters zu entkleiden, sie süßlicher, weichlicher zu machen, sie in ein idyllisches Gewand zu hüllen, das ihr nicht recht passen will. Ja, er geht noch weiter und liefert in derselben Sammlung in der „denkwürdigen Geschichtschronik der Schildbürger“ eine Satire, die sich nur mehr an das Volksbuch anlehnt und, wie der „Gestiefelte Kater“, „Zerbino“ und die radikalste Anhängerschaft Hamiltons, die romantische Form nur als Hülle für Ausfälle und Anspielungen auf moderne litterarische, soziale, politische Zustände gelten läßt. Zudem ist es ihm auch mit diesem Spott nicht so ganz ehrlich, und jene, für die er sein Schwert zu ziehen scheint, bekommen die schlimmsten Hiebe. Er wählt die Form, in der sich die Aufklärer das Märchen mundgerecht gemacht hatten und Aufklärer und Nicolaiten sind es, denen sein Spott gilt. Sollten die „Heymonskinder“ den Leser in die Zeit der Kindheit rückversetzen, in der man sich an grob geschnitzten Figuren ergötzt, so sind die „Schildbürger“ nur noch satirisch-polemisch, und Aufklärung, Philanthropinen, Nicolais Reisebeschreibungen, Popularphilosophie und Intoleranz, hochmütige Kritik, moralisierende und Rührungslitteratur sind, nach der Art etwa von Wielands „Abderiten“, in die angebliche Nachdichtung eines alten Volksbuches eingezwängt. So stand es um Tiecks Gesinnungen für die Märchendichtung, als er mit einem frei erfundenen Märchen „Der blonde Ekbert“ an die Öffentlichkeit trat.

Durch die freie Erfindung des Märchens hängt er mit Goethe und mit Novalis, deren Märchendichtung er später als mustergültig

pries, zusammen Novalis zeigte sich in der tiefen Bedeutung, die seinen Märchen innewohnt, als echter Schüler Goethes. Schon das Märchen von „Hyacinth und Rosenblüt“ (1798) in den „Lehrlingen von Sais“ ist trotz des wundervollen Märchentones nichts weniger als eine Volksdichtung. Es ist nur dem verständlich, der in seinen verborgenen Sinn einzudringen weiß, und es ist von des Gedankens Blässe angekränkelt: die Heilung eines, der sich von der Spekulation verwirren und um die Lebensfreude betrügen ließ, durch die allmächtige Natur, das ist der Kern des lieblichen, zartgestimmten Märchens. Noch weit abstrakter ist „Klingsohrs Märchen“ (1800), das ganz im Banne von Goethes „Märchen“ liegt und mit all seiner Symbolik, seinen Allegorien und Anspielungen den Genuß aufs äußerste erschwert. Der Geist der Sittlichkeit, vom formalistischen Recht unterdrückt, harrt der Erlösung durch Poesie und Liebe, die von der Weisheit gefördert, von der Prosa unterdrückt werden. Die Poesie besiegt Zeit und Sterblichkeit, selbst die Sonne findet ihren Untergang und aus der Asche dieses Weltbrandes erhebt sich ein neues Reich, in dem an Stelle des Rechtes Liebe und Freiheit herrschen.

Gegenüber solchen dunklen Allegorien bedeutet Tiecks Märchen vom „blonden Ekbert“ zweifellos einen Fortschritt. Der Vogel, der goldene Eier legt, ist ein dem Musäus („Ulrich mit dem Bühel“) entnommenes Motiv; das Märchen birgt den Satz, daß sich jede Schuld auf Erden räche. Das eigentlich Märchenhafte und Wunderbare, der unschätzbare Vogel, der kluge Hund, die alte Zauberin, die in immer neuen Gestalten erscheint, tritt in die zweite Reihe. An erster Stelle steht die lebenslange Gewissensqual einer Frau, die einst einen schnöden Vertrauensbruch beging und ihre Zukunft auf Undankbarkeit und Grausamkeit gründete. Das aber ist der Fluch der bösen That: fortzeugend muß sie Böses gebären und so wird Ekbert durch die Unthat seines Weibes zum Mörder, auch ihn trifft die Rache der Zauberin, und sterbend erfährt er, daß er ahnungslos durch seine Heirat ein neues Verbrechen — das der Blutschande — auf sich geladen. Das ist gewiß kein echter Märchenton, zumal die Verbrechen Berthas nur in ihrer Vorstellung, nicht thatsächlich begangen wurden; noch weniger märchenhaft ist die Gewissensqual der Übelthäterin, die schließlich ihren Tod herbeiführt, oder gar die strenge Scheidung zwischen Wunder und

Wirklichkeit, die auf dem schuldigen Paar wie ein Alp lastet, die es immer wieder mit der Frage quält, ob Traum oder Wahnsinn ihm das Erlebte vorgegaukelt. Es fehlte dem Manne, der bei Nicolai die Herden gehütet, der Glauben, dessen liebstes Kind das Wunder ist. Ein echtes naives Volksmärchen können wir darum im „blonden Ekbert" durchaus nicht erblicken: aber abgesehen von der mondbeglänzten Zauberstimmung, die es mit Novalis gemeinsam hat und die das berühmte Lied und Wort von der „Waldeinsamkeit" prägte, ist es doch das erste frei gedichtete Märchen Deutschlands, das weder in Satire noch in Allegorie erstickt, und das den Grund zu der Märchendichtung der Romantiker legte, die auch jenes „wunderliebliche Gedicht" (1811) zu den ihren rechnen durfte, das, nach Heine, entstand, „als der Genius der Poesie den schlafenden Frühling küßte; und dieser schlug lächelnd die Augen auf, und was die Rosen dufteten, und die Nachtigallen sangen, das hat unser vortrefflicher Fouqué in Worte gekleidet, und er nannte es „Undine".

Sein Ansichten über das Märchen hat Tieck einige Jahre später (in der Einleitung zum „Phantasus" 1811) aufs klarste dargelegt. Wie erwähnt, will er nichts von Hamiltons Spöttereien, von der ganzen französischen Feerie, nichts von den Späßchen des Musäus wissen. Goethes Märchen und jene des Novalis, „soweit man sie verstehen konnte", werden als Meister= und Musterstücke gepriesen, denn ein Werk der Phantasie soll nicht wie ein Traum verfliegen, sondern ein Nachgenießen und Nachtönen hinterlassen; allzu kühne Fiktionen, wie sie Ariost in der Reise nach dem Monde und dem Evangelisten Johannes bietet, sollen vermieden werden. Aber jene Märchen sind ihm die allein richtigen, die dem empfänglichen Beschauer aus der Natur erwachsen, die das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen mischen, die Poesie zum poetischen Wahnsinn verwirren; wie man das gewöhnliche Leben als Märchen ansehen kann, so vermag man sich auch mit dem Wunderbaren, wie mit dem Alltäglichen, vertraut zu machen, vorausgesetzt, daß die Allegorie in letzter Linie auf Wirklichkeit beruht. Nur hüte sich der Dichter uns in Begriffen herum zu schleppen, ohne unsere Phantasie mitzunehmen. Er spricht sich ferner über die Frage der freien Erfindung der Märchen aus; sie ist ihm direkt ein Wertmesser für die Trefflichkeit des Märchens, nur verwahrt er sich gegen engherzige Untersuchungen über all die Einflüsse von

Lektüre und Überlieferung, die sich geltend machen mögen, über den Grund und Boden, auf dem das Märchen erwachsen ist. Der „Phantasus" vermittelt die neuerliche Bekanntschaft des „blonden Ekbert" und eines zweiten Märchens „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser", das 1799 in den „Romantischen Dichtungen" erschienen und, wie der „blonde Eckbert" von dem naiven „Blaubart" und dem satirischen „Gestiefelten Kater", so von der religiös-pathetischen „Genoveva" und dem mosaikartig aus tausend Stilarten zusammengesetzten und auf tausend Töne gestimmten „Octavian" umrahmt war. Der erste Teil, die Erzählung vom getreuen Eckart, hält sich thatsächlich ganz an den Gedankengang und die Anschauungsweise des Volksmärchens. Dem Eckart wurde von seinem Fürsten das Liebste geraubt und in unermüdeter Treue vergilt er alles Böse mit tausendfältiger Güte und Aufopferung, was denn auch späten Lohn einträgt. Nur lose ist die Sage vom Rattenfänger angefügt. Anders verhält es sich mit dem zweiten Teil, dem Märchen vom jüngeren Tannenhäuser: hier bleibt, wie im „Ekbert", die Frage offen, ob der Tannenhäuser seine Schuld und die Wunder des Venusberges nur im Traum oder Wahnsinn gesehen habe, und der Leser ist nicht genötigt, sich mit dem „Wunderbaren" zufrieden zu geben. Das Unheil entsteht auch nicht aus der Einmengung des Übernatürlichen, sondern erst daraus, daß der Tannenhäuser, als er die Härte des Papstes erfahren hat oder erfahren zu haben glaubt, den Mord an der Geliebten — vielleicht wieder im Wahnsinn — begeht. Das Grauen vor der Natur und ihren geheimen Kräften, wie es Tieck von dem Philosophen Steffens übernahm, ist gleichfalls ein Zug, der zum Märchencharakter im Widerspruch steht. Eine ähnliche Stimmung herrscht in einer der folgenden Erzählungen des „Phantasus", dem Märchen „Der Runenberg" (1802), das in dem Abscheu gegen das wilde Gebirge fast an die Zeit vor Hallers „Alpen" gemahnt. Das freundliche, nutzbringende flache Land sucht den armen Christian vergebens durch Glück und Behagen zu fesseln; das unheimliche Gebirge mit seinen Dämonen und Teufelinnen, die Erde mit ihren rätselhaften Pflanzen hat ihn in unlösliche Bande geschlagen und führt ihn schließlich seinem Untergang entgegen. Freundlichere Naturgewalten vertreten „die Elfen" (1811), die ungekannt von den Dorfbewohnern in der nächsten Nähe ihrer Hütten angesiedelt sind, auserwählte Kinder in ihr Reich freund-

lich aufnehmen und durch tausend Wunder ergötzen, auch lebenslang ihre treuesten Freunde bleiben, bis sie ein profanes Auge entdeckt und für immer aus ihren Wohnstätten verscheucht. „Die Elfen“ zählen zu dem einfachsten und lieblichsten, was Tieck in dieser Richtung zu leisten vermochte. Es fehlten im „Phantasus“ auch nicht die sonst im 18. Jahrhundert beliebten Arten, das Übernatürliche zu verwenden: die schauderhafte Gespenstergeschichte und die rationalistische Geringschätzung der Geisterwelt. Zu der ersten Gruppe gehört „Liebeszauber“ (1811), wo, so recht im Sinne Tiecks, das Gebiet des Übernatürlichen im Dunkeln bleibt und ein junger Menschenfeind mit seinen düsteren Stimmungen im Mittelpunkt steht; er erkennt in seiner Braut und deren alten Zofe zu spät zwei entsetzliche Mörderinnen, die er einst im halben Wahnsinn geschaut, und giebt nun unter möglichst spukhaften und unheimlichen Begleiterscheinungen den beiden Frauen und sich selbst den Tod. Der Hinweis auf all das Gräßliche, das sich täglich im Leben abspielt, soll das Grausige des Vorwurfs mildern. Es gehört weiter die kleine aufregende Geschichte von der armen Zofe hierher, die ihr Geliebter, der Gärtner, ermordet hätte, wäre nicht der Gutsherr infolge eines hartnäckigen Traumes rechtzeitig zu Hilfe gekommen. Der „Pokal“ (1811) dagegen, der im Augenblick der höchsten Spannung den Leser im Stich läßt, um erst ganz zum Schluß (gegen Goethes Vorschrift) seine Neugier zu befriedigen, legt aufklärerisch dar, wie ein Jüngling durch unfruchtbares magisches und nekromantisches Getändel um sein ganzes Lebensglück kam und erst am Ende seines einsamen Lebens sich dessen bewußt wurde. Hier bricht die erste Periode von Tiecks Novellistik ab, die erst nach zehn Jahren unter geänderten Verhältnissen wieder einsetzte.

Aber ein Größerer noch als Tieck, der Meister der deutschen Novelle, Heinrich v. Kleist, steht, zum mindesten stofflich, im engen Zusammenhang mit der Erzählungslitteratur des 18. Jahrhunderts. „Das Erdbeben von Chile“ (1807) trägt Züge der moralischen Erzählung: ein Liebespaar wagte es der sozialen Kluft, durch die es getrennt ist, zu trotzen, der Tod des Mannes soll den Fall des Mädchens, das bereits geistliche Kleidung trug, sühnen. Ein Elementarereignis versetzt die Welt für kurze Zeit in Rousseauischen Naturzustand, das unglückliche Paar erhofft daraus Vergebung und Rettung für sich selbst, kaum wagt es sich aber unter die Menschen,

als es dem Fanatismus zum Opfer fällt. Diesen Rahmen füllte Kleist ganz mit seinem Geist aus: Erinnerungen aus der Zeit der allgemeinen Verbrüderung in den Tagen von Jena spielen lebhaft hinein, der Pessimismus, der sofort die alten fanatischen Leidenschaften über die Regungen der Humanität den Sieg davontragen läßt, ist ebenso Kleistisch wie die Technik, die auf alle rühr- und empfindsamen Reflexionen und Schilderungen verzichtet, die selbst den Charakteren nur geringe Sorgfalt zuwendet, und nur die Handlung in ihrer ganzen Wucht wirken läßt. „Die Marquise von O....“ (1808), diese vielumstrittene, aus mehr als einer Quelle geschöpfte Erzählung, ist dem „Schwanke“ an sich nahe verwandt; eine Anekdote, mehrfach erzählt, bildet ihren Kern, und der heikelste und delikateste geschlechtliche Vorgang wird in dieser Anekdote behandelt. Die streng objektive, steinern ernste Art, die nur durch ein Wort des Anteils unterbrochen wird, den der Dichter an seiner Fabel nimmt, hebt die Erzählung hoch über die Familie, der sie ja doch angehört. Wie der Schwank in die Erzählung von der „Marquise von O....“, so spielt die Geschichte der Negerkämpfe, wie sie die englische Erzählung kurz vor Scott viel beschäftigte, und die Gestalt des farbigen Mädchens mit der „schönen Seele“ in die „Verlobung in St. Domingo“ (1811). Ebenso deutliche Spuren finden sich von der Spukgeschichte: das „Bettelweib von Locarno“ läßt ein Gespenst auftreten, um eine (verhältnismäßig nicht allzu schlimme) Grausamkeit an dem Thäter furchtbar zu rächen; die „heilige Cäcilie“ verwendet in Legendenform das Eingreifen der Heiligen zum Schutz des Glaubens und zur Bestrafung des Frevels, und der „Findling“ (gleich den beiden vorigen 1811) läßt, wie Tiecks „Liebeszauber“, menschliche Bosheit und Leidenschaft die Stelle des Übernatürlichen einnehmen. Die Rittergeschichte wirkte ganz offenkundig auf den „Zweikampf“ (1811), der der Chronik von Froissard nacherzählt ist. Doch sind die vorzüglichsten Motive, die Täuschung Jakobs, die seinen Charakter in so viel milderem Licht erscheinen läßt, der eigentümliche Ausgang des Zweikampfes, der den Sieger zum Besiegten macht, ganz das Eigentum Kleists. Am deutlichsten lassen sich die alten Einwirkungen in der Meisternovelle „Michael Kohlhaas“ (1810) verfolgen. Wir lernten jene Gruppe sozial gefärbter Erzählungen kennen, die, von Schillers „Räubern“ beeinflußt, mitleidsvoll das Individuum zeichneten, das

durch den Druck der Gesellschaft, durch einseitige Rechtspflege, durch den Übermut der Kasten geschädigt wurde, allen sittlichen Halt verlor und schließlich zur Gestalt des „tugendhaften Räubers“ geprägt wurde. Schillers „Verbrecher aus Infamie“ bezeichnete einen Höhepunkt, Kleists „Kohlhaas“ bildet den zweiten. Einer der ragendsten Unterschiede von dieser gesamten Litteratur ist aber der: Kleist reflektiert und plädiert nicht mehr, er wählt, auf dem Bericht einer Chronik fußend, die echt tragische Gestalt eines Mannes, der, von einem dunklen Gefühl geleitet, um ein Paar armseliger Pferde willen, die bald in die Hände des Abdeckers kamen, einen Kampf entfesselte, der die Gesellschaft ins Wanken bringen sollte und nur den Urheber aufs Rad brachte. Er verzichtet auf alle Folgen, die die Auflehnung Kohlhaasens mit sich führte oder mit sich hätte führen können, er verzichtet auf Motivierung, Anklage, Verteidigung. Der große Zwiespalt zwischen dem unmächtigen, reinen Willen des Einzelnen und der gewaltthätigen Einmischung der Welt ist ihm Stoff und Vorwurf genug; er vermeidet es, wie die Moralisten des 18. Jahrhunderts den Willen für die That zu nehmen, er erkennt seinen Helden an seinen Früchten und nennt ihn einen der entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. Wichtiger als der propagandistische, ist ihm der historische Charakter der Erzählung. Den Ton der Überlieferung sucht er, mehr noch als den Ton der Zeit, festzuhalten; patriotische, politische Interessen nehmen ihm den Stift des Künstlers aus der Hand, und selbst das Übernatürliche taucht flüchtig auf, um dem verhaßten sächsischen Rheinbündler zu drohen und den Brandenburgern eine glänzende Zukunft zu verkünden. Aber trotz all dieser künstlerischen und außerkünstlerischen Abschweifungen von dem agitatorischen Endzweck wurde Kohlhaas ein ehernes Denkmal jenes „Kampfes ums Recht“, jenes idealen Schwunges im Rechtsgefühl, das im Kontakt mit der elenden Welt zum Verderben ausschlägt, wie Rudolf v. Ihering diesen Kampf ausdrückt.

Sahen wir also in Tiecks erster Periode noch viel Altes, das sich einer neuen Form einfügen mußte, so steht es bei Kleist gerade umgekehrt: im großen und ganzen bedient er sich noch der alten Formen, allein schon glühen sie wie von neuem Wein. Nun bricht in Deutschland die Zeit heran, wo die lang vernachlässigte Novelle zu den wesentlichsten Programmpunkten der Romantiker zählt. Wollte man diese junge, lang vorbereitete Gattung würdigen, so müßte dies

auf Grund der künstlerischen und der Weltanschauung der Romantiker, auf Grund der tiefgehenden Umwälzung der deutschen Prosaepik durch die Dichtung Jean Pauls geschehen. So nur fände man die Brücke zu den kleinen Erzählungen Fouqués, Brentanos, Arnims, Hoffmanns, Hauffs, wenngleich auch hier, besonders in der weiteren Produktion Tiecks und in der Märchendichtung Brentanos mehr als ein Faden zu finden wäre, der ins vorige Jahrhundert zurückführt.

---

4. Kapitel.

England. Einfluß Rousseaus 211. Revolutionäre Schule der Theorien 211. Shebbeare 212. Der tugendhafte Wilde 212. — Rückkehr zu britischen Gestalten: Mrs. Radcliffe 212. Holcroft 212. — Radikalismus: Godwin 213. Mrs. Inchbald 214. — Jugendschriftstellerei: Day 214. — „Domestic life“: Miß Burney 215. Miß Austen 215. Miß Edgeworth 215. Das Auftreten Walter Scotts 216.

Das englische Volk und die englische Litteratur ist keineswegs anschmiegsam; ein Lufthauch, der durch Europa geht, muß ziemlich kräftig sein, wenn er die Londoner Nebel ins Wanken bringen soll. Wir sahen, wie hartnäckig die englische Litteratur an jener „Moral“ festhielt, die auf englischem Boden und aus englischen Verhältnissen heraus in die Litteratur eingeführt wurde, und wie es zunächst ein national-feudales Empfinden war, das die modern-bürgerliche Moral ablöste. Immerhin ist der Weg von Calais nach Dover zu kurz und zu viel befahren, um nicht geistige Bewegungen, die ganz Frankreich beherrschten, endlich auch über den Kanal zu bringen. Vor allem mußte die gewaltige litterarische Revolution, die von Rousseau, Voltaire, den Encyklopädisten ausging, endlich auch England, gleich dem übrigen Europa, erfassen, und die politische Umwälzung, die von jener vorbereitet worden war, mußte sich, zum mindesten litterarisch, auch in England fühlbar machen. Dazu traten die englischen Grundlagen, auf denen die französischen Reformer basierten. Rousseau ist als Dichter fast ebenso abhängig von Richardson, wie als Philosoph und Sozialpolitiker von John Locke, und Mrs. Behns Oronooko (1698) zählt zu den ältesten Ahnen von Voltaires „Ingénu“. Übersetzungen Rousseaus überschwemmten England, kaum daß „La nouvelle Héloïse“, „Emile“, die „Confessions“ erschienen waren. Eine „Schule der Theorien“ beschäftigte sich fast

ausschließlich mit der Verwertung revolutionärer Gedanken und verwendete besonders gern die von der Behn geschaffene, von den Franzosen zur Unsterblichkeit erhöhte Gestalt des Ingénu, des Wilden, der zu den doch besseren Menschen zählt. Schon 1755 schrieb der Politiker John Shebbeare (1709—1788) „Lydia or filial piety“, eine Erzählung, die fast wie ein älterer Zwilling des „Ingénu“, soweit das rein Äußere in Betracht kommt, erscheint. Wir hören nicht bloß sehr viel von der Vaterlandsliebe, dem Heldentum und der Menschenliebe der amerikanischen Indianer (im Jahre, da der große Seekrieg zwischen England und Frankreich begann, der den indianischen Charakter doch in wesentlich anderem Licht zeigte), wir bewundern den edlen indianischen Krieger Cannassatego, der nach Europa gebracht wird und hier als Folie für die Laster der Civilisation erscheint. Er hat geschworen, Europa aufzusuchen und wird von seinem Freund Decanessora mit Nachdruck auf die Heiligkeit des Eides aufmerksam gemacht, so daß ihn selbst die Liebe zu seiner sanften, aber dem Krieg doch nicht abgeneigten Yariko von diesem Reiseprojekt nicht abbringen kann. Es ist sehr charakteristisch, daß diese in den anderen Litteraturen in der Epik, im Drama und selbst in der Lyrik so fruchtbare Gestalt den Engländer nicht lange reizte. Was ist ihm Hekuba! Er ist vor allem Brite, ihn interessiert nur Britisches, und britisch mußte ihm der Dichter nun einmal kommen, wollte er seinen Leser wirklich fesseln. So wurde denn rasch aus der stolzen Rothaut ein Engländer voll Natürlichkeit und Einfachheit der Sitten, während es späteren Romanschreibern, wie Cooper, überlassen blieb, ein mehr realistisches Bild des Indianervolkes zu entwerfen. Der europäische Nachfolger des Cannassatego wurde sehr praktisch den verschiedenen sozialen Schichten auch verschieden serviert: für die oberen Zehntausend entwarf die übersinnlich-sinnliche, mystisch-rationalistische Mrs. Radcliffe einen Typus, der halb wie ein verspäteter Grandison, halb wie ein verfrühter Lord Byron anmutet, der durch Empfindsamkeit, Menschenfreundlichkeit, durch Schonung der Rechte aller Menschen, durch Verachtung von falschem Ehrbegriff, falschem Stolz und falscher Bescheidenheit, nicht minder durch seine geistreiche Schlagfertigkeit von den Guten geliebt, von den Bösen gefürchtet wird; für die unteren Klassen zeichnete Thomas Holcroft (1745—1809) besonders im „Alwyn or the gentleman comedian“, 1786, den edlen Menschen in der Jacke des Stall-

burschen oder im Flitterstaat des wandernden Komödianten. Ernster faßt er seine Aufgabe in „Anna St. Ives", 1792, die bereits unter der Einwirkung der französischen Revolution steht. Ganz unter dem Eindruck der großen Umsturzbestrebungen Frankreichs, dabei überzeugt, energisch und voll Feuer ist William Godwin (1756—1836), wohl einer der radikalsten und unabhängigsten Freiheitsmänner, den die englische Revolutionspoesie zeitigte. In seinem theoretischen Werk „Political justice", 1793, entwickelt er seine Grundsätze, die Prinzipien der französischen Revolution, ein Schema des Zukunftstaates. In einem wahrhaft freien Staat kann es kein Laster geben; zu dieser wahrhaften Freiheit ist es aber notwendig, daß Thron, Kirche, Heer allmählich abgeschafft wird. Denn der Mensch ist an sich ein vollkommenes Geschöpf, und seine Laster hängen nur mit den gesellschaftlichen Einrichtungen zusammen; die Aufhebung dieser wird auch das baldige Ende der egoistischen Tugenden, wie Freundschaft, Dankbarkeit, Vaterlandsliebe zur Folge haben. Wie der Mustermensch im Musterstaat aussehen soll, das setzt er dann in seiner ein Jahr später erschienenen Erzählung „Things as they are or the adventures of Caleb Williams" auseinander. Offenbar ist die Gestalt des „tugendhaften Räubers" durch Schiller beeinflußt, dessen „Räuber" schon 1792 ins Englische übersetzt wurden. Auch die „Adventures of Caleb Williams" lassen eine Diebesbande im berechtigten Kampf mit den Lastern der Gesellschaft erscheinen; im Gefängnis führen dann diese unschuldigen und liebenswürdigen Opfer der Gesellschaft Gespräche über das tausendjährige Reich, und es klingt außerordentlich modern, wenn der Satz vertreten wird, Lasterhafte seien nicht mit Abscheu und Entrüstung, nur mit Wohlwollen und Mitleid zu betrachten. So nimmt er den Kampf gegen die Rechtspflege auf. Das Mitleid, das da gepredigt wird, ist keineswegs das evangelische, vielmehr wird an Falkland gezeigt, wie alle Regungen der Tugend durch die Erinnerung an ein Verbrechen überschattet werden, und wie die menschliche Tugend in der allgemeinen Schlechtigkeit der Gesellschaft ungenutzt verrinnt. Sehr glücklich ist die ruhelose Neugier des Dieners nach dem Geheimnis seines Herrn dargestellt, mit Geschick wird eine Jagd geschildert. Noch weiter nach links rückt er in „St. Leon", 1799, wo selbst das Geheimnis der Unsterblichkeit in unsauberer Weise profaniert wird, während „Fleetwood" im Jahre 1805 insofern eine Mäßigung

bedeutet, als das heiß bekämpfte Institut der Ehe anerkannt wird, wenigstens so weit, daß ein böses Eheweib im Mittelpunkt der Handlung steht. Godwin ragt auch hier durch seinen gesunden Sinn für die Scenerie und durch manche psychologische Vertiefung, wie in die Gefühle der Kindheit, hervor. Eine ziemlich scharfe und recht begabte Schülerin Godwins ist die wenig bekannte Mrs. Inchbald, deren „Nature and Art“, 1796, das Bild zweier Vettern entwirft, deren einer in einem menschenfernen Wald aufwuchs, von keinem Vorurteil beengt gut und schlecht unterscheiden lernte und nun für jeden Begriff den richtigen Namen findet; der zweite lebte in der großen Welt, wurde von ihr verdorben und muß, in einer absolut vorzüglichen Scene, die sich gegen die Rechtspflege kehrt, das Mädchen, das er verführte, als Friedensrichter zum Tode verurteilen.

Doch mit dieser ernsten Richtung konnten sich die englischen Leser nun einmal auf die Dauer nicht befreunden. Am intensivsten wirkte sie merkwürdigerweise in der Jugendschriftstellerei nach. Wir gehen auf diese nicht weiter ein; nur auf Thomas Day (1748—1789) sei verwiesen und seine berühmte Jugendschrift „Sandford and Merton“ (1783—1789), die immer wieder betont, daß es auf Rang und Reichtum nicht ankomme, und daß „edel“ synonym sei mit „gut“. Gewiß ist Day von der Genlis beeinflußt, doch ist er ungleich energischer und selbst radikaler als sein Vorbild.

Die Freude am lieben täglichen Einerlei war aber für den Augenblick nicht auszurotten; der Engländer betrachtete nun einmal sein „home“ als sein „castle“ und mochte am liebsten von dem hören, was sich in seinen vier Pfählen ereignete oder doch täglich ereignen konnte. Die Reaktion gegen die ephemere Schule des Schreckens, die im „Schloß von Otranto“ und im „Mönch“ gipfelte, mag das ihre gethan haben; einige teilweise sehr begabte weibliche Schriftstellerinnen bemächtigten sich bis zum Jahre 1814, da „Waverley“ erschien, der Litteratur, und das „Domestic life“ wurde als der alleinseligmachende künstlerische Stoff gepriesen. Bald fanden diese zarten Vertreterinnen der Litteratur, daß der „Spectator“ junge Leute von Geschmack abstoßen müsse, und daß auch „Tom Jones“ nicht zur häuslichen Lektüre tauge. Die „Romantik des Theetisches“ feiert nun ihre Triumphe, der Held ist nur insoweit interessant, als er Mitglied seiner Familie ist. Zu den be-

gabtesten Schriftstellerinnen der Häuslichkeit gehört Miß Frances Burney (1752—1840), die schon in frühester Jugend die Feder führte und die besten englischen Prosaschriftsteller mit Ehrfurcht als ihre Muster nannte. Ihre erste Erzählung „Evelina“ erschien schon 1778 und stellte vorzüglich die Leidensgeschichte eines jungen Mädchens dar, dessen Eltern im Elend verkommen waren, und die nun von den hochmütigen Verwandten in die vornehme Welt eingeführt wird. Einzelne Gestalten, ein Geck, ein gezierter Backfisch, sind von großer Lebensfrische. „Cecilia“, 1782 erschienen, ist im Grunde weniger harmlos, als sie wohl erscheint. Mancher, wenn auch etwas lahme Hieb wird ganz unauffällig gegen soziale Vorurteile geführt, und das Verhältnis des Sohnes einer stolzen Familie mit einem armen Mädchen, die Darstellung des Geizhalses, des Wollüstlings, des hochmütigen Cavaliers, die zu Cecilias Aufsehern ernannt sind, der Scenen in Vauxhall und des dort herrschende Jargons sind durchaus soziale Bilder von Wert, die nur durch allzu breite Behandlung unwesentlicher gesellschaftlicher Etikettefragen beeinträchtigt werden. Es ist begreiflich, wenn die Burney von der Kritik, wenn sie selbst von Macaulay und Johnson sehr hoch gestellt wird. Sie wird zweifellos von Jane Austen (1775—1817) noch übertroffen, die wieder in Walter Scott einen begeisterten Lobredner fand. Sie versuchte sich, wie wir sahen, anfangs mit wenig Glück als Erzählerin von Feenmärchen, während ihre späteren Erzählungen, wie „Emma“, 1810, nicht bloß wertvolle Dokumente für das Familienleben der mittleren Londoner Klassen bilden, sondern überall ihr persönliches Fühlen und Denken verraten. Sie ist eine Satirikerin, die sich nicht in wilden Eifer über die Zustände, die sie schildert, hineinredet, sondern das überlegene Lächeln bewahrt. Selbst Pädagogin und zunächst als Übersetzerin der Genlis erprobt, trat Miß Maria Edgeworth (1767—1849) zunächst als Verfasserin pädagogischer Schriften auf, bekundet aber, namentlich in ihren späteren Schriften wie „Patronage“, 1814, neben dem stets überragenden Sinn für Erziehung doch viel Fähigkeit zur Zeichnung menschlicher Gestalten. Sie führt zuerst den viel verspotteten Irländer und Schotten als ernste Figuren in die Litteratur ein, und sie beobachtet scharfen Blicks den Landadel, dem sie zeitlebens mit dem Groll des Bauern gegenüberstand, und durch dessen vortreffliche Schilderung sie Scotts „Tales of fashionable life“ anregte. Doch schon beginnt

der Roman die Erzählung zu verdrängen; vergebens greift die Edgeworth zu der erprobten Waffe, in ihrer „Angelina“ ein Mädchen darzustellen, das durch übereifrige Lektüre der Romane den Verstand verloren hatte. Schon beginnt, wenn auch nicht eben für lange, das ausschließliche Interesse an der Häuslichkeit zu verbleichen. Die historisch-patriotische Renaissance, die Walpole einzuleiten versucht hatte, und die einzelne Autoren ziemlich unbeachtet in ihren Schriften weiter gepflegt hatten (Sophia Lee, The recess or a tale of other times, 1783—1786 und Canterbury tales; Gondez, The monk, a romance of the 13. century, 1805; Jane Porter, Thaddeus of Warsaw, 1803), wurde von einem ungleich Erfolgreicheren aufgenommen. Im Jahre 1814 erschien Scotts „Waverley“ und leitete die englische Prosa in neue Bahnen.

Anmerkungen.

S. 1. **Goethe und die Novelle:** Minor, Sievers' Akademische Blätter 1884, S. 129. — J. Niejahr, Euphorion II. 606.

S. 2. **Schwanksammlungen:** Dunlop-Liebrecht, Geschichte der Prosadichtung, Kapitel 7 und 8. — Deutsche: Scherer, Die Anfänge des deutschen Prosaromanes, Straßburg 1877. — Franz Lichtenstein, Lindeners Rastbüchlein und Katzipori, Tübingen 1883 (Litt. Ver. Nr. 163) und C. Wendeler, Archiv f. Litteraturgesch. 7, 434. H. Fischer und J. Bolte, Die Reise der Söhne Giaffers (208. Publikation des Litt. Vereins in Tübingen) S. 198 ff. über Quellen und Zusammenhänge deutscher Schwanksammlungen. — F. Gerhard, Joh. Peter de Memels Lustige Gesellschaft, Halle 1893; dazu Minor: Österr. Litteraturblatt IV. Nr. 11, S. 342 f. — Italienische: Notizia de' Novellieri italiani posseduti dal conte Antonio Maria Borromeo con alcune novelle inedite, Bassano 1794 und 1805. — B. Gamba, Delle novelle italiane in prosa. Bibliografia. Firenze 1835. — I novellieri in prosa indicati e descritti di G. Passano, Milano 1864. — Catalogo dei Novellieri italiani in prosa raccolti e posseduti di G. Papanti, Livorno 1871. — M. Landau, Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle, Wien 1875. — Echtermeyer und Simrock, Novellenschatz der Italiener, Berlin 1832. — A. v. Keller, Italienischer Novellenschatz, Leipzig 1851, 6 Bände. — Englische: W. Raleigh, The English novel, London 1894.

S. 4. **Die spanische Novelle:** G. Ticknor, Geschichte der schönen Litteratur in Spanien, deutsch von N. H. Julius, Leipzig 1852, II. 238 f.

S. 6. **Einfluß der Spanier auf Frankreich:** André le Breton, Le roman au 17. siècle, Paris 1890. — Paul Morillot, Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, Paris o. J. (1892?). — Puibusque, Histoire comparative des littératures Espagnole et Française, Paris 1843, II. 3. Kap. — Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert, Leipzig u. Oppeln 1885.

S. 7. **Sorel:** siehe auch Kürschners deutsche Nat.-Litt. Bd. 33, S. XXVIII f.

S. 8. **Furetière, La Fayette:** Ausgaben in der Sammlung Jannet-Picard. — Zu Mad. de la Fayette vgl. den historischen Roman der Genlis: Madame de la Fayette, Paris 1813, Paris 1878 und o. J. — Deutsche Übersetzung der Princesse de Clèves durch J. Ch. F. Schulz 1788. Die „Princesse de Clèves" wurde von Auguste Comte in die Bibliothèque positiviste aufgenommen. — Vgl. auch R. Fürst, „Die verheiratete Frau im Roman", Beilage zur Allg. Zeitung 1897, Nr. 75.

S. 9. **Lafontaine:** Taine, Essai sur les fables de Lafontaine, Paris 1853 (11. Aufl. 1888). — Walckenaer, Histoire de la vie et des ouvrages de

Lafontaine, Paris 1820. — Ausgabe von Girard und Desfeuilles in den „Grands écrivains", Paris 1880 f., 8 Bde.

S. 10. **Scarron**, Les nouvelles œuvres tragi-comiques tirées des plus fameux Auteurs Espagnols, Paris 1650. — Deutsch: Hamburger Landbibliothek 1779, Wien 1790. — Vgl. Christian, L'étude sur Scarron, Paris 1841 (ziemlich unwesentlich).

S. 10. **Einführung der „Historiette espagnole" nach Frankreich**: Der Widerwille gegen die Romanungetüme wurde so allgemein, daß man selbst die galanten und Schäferstoffe in die Novellenform zu pressen anfing. Ich gebe einzelne biographische Beiträge: M. l'Abbé de Boisrobert, Les nouvelles heroiques et amoureuses, Paris 1657; Subligny, La fausse Clélie, histoire galante et comique, Amsterdam 1671 (Ansatz zur Travestie); S. Bremond, Le cercle ou conversations galantes, Paris 1675; S. Bremond, Le triomfe de l'amour, Paris 1677; S. Bremond, L'heureux esclave, Cologne 1680. Mit diesen im engen Zusammenhang 1. die Erzählungen, die in fernen Erdteilen spielen, 2. die historischen Erzählungen. Ad 1: J. N. D. de Perival, Histoires tragiques arrivées en Hollande, Leyden 1663; Nouvelles de l'Amerique ou le Mercure Ameriquain, où sont contenues trois histoires veritables, Cologne 1678; Le Sr. B. M., L'amoureux Africain ou nouvelle galanterie, Paris 1678; Ismael, prince de Maroco, Nouvelle historique, Paris 1698. Ad 2: Michel Rousseau de la Valette, Le comte d'Ulefeld, nouvelle historique, Paris o. J.; de Boisguilbert, Mario Stuart, nouvelle historique, Paris 1675; Henri de Juvenel, Le comte de Richemont, nouvelle historique; ders., Dom Sebastien, nouvelle historique, Paris o. J.; Le Sieur de Chavigny, Octavie ou l'epouse fidelle, nouvelle historique, Cologne 1683; Mlle. Bernard, Le comte d'Amboise, nouvelle galante, La Haye 1689; Pierre de Lescouvel, Le prince de Longueville et Anne de Bretagne, Paris 1698. Dagegen Erzählungen nach spanischer Art und die mit diesen zusammenhängenden Wirklichkeits- und derb sinnlichen Liebesgeschichten: Le Chat d'Espagne, nouvelle, Cologne 1669; Preschac, L'heroine mousquetaire, histoire veritable, Amsterdam 1677; ders., La noble Venetienne, 1679; ders., L'illustre Parisienne, 1679; ders., L'ambitieuse Grenadine, 1680; ders., Le voyage de Fontainebleau, 1680; François de Rossel, Histoires tragiques de nostre temps, Rouen 1631; Historiettes galantes et amoureuses, Paris 1667; P. Peters, Histoires des intrigues amoureuses, Cologne 1698.

S. 14. **Vorgeschichte der englischen Erzählung**: Walter Raleigh, The English Novel being a short sketch of its history from the earliest times to the appearance of Waverley, London 1894. (Äußerst verdienstvolles und lehrreiches Buch.) — Sidney Lanier, The english novel and the principle of its development, New York 1888 (knapper Abriß mit der Eliot als Mittelpunkt). — Percy Russel, A Guide to British and American Novels being a comprehensive manual of all forms of popular fiction in Great Britain, Australia and America from its commencement down

to 1893, London 1894 (wenig fördernde Zusammenstellung der allerneuesten Romane und Novellen). — Hazlitt, Collection and notes, London 1876—82, 5 Bde. (Anhang zum Handbook to the popular poetical and dramatical literature, London 1867). — **Chaucer:** B. ten Brink, Studien zur Geschichte seiner Entwicklung, Münster 1870; Ward, Geoffrey Chaucer, London 1879.

S. 15. **Die „Novelle" im 16. Jahrhundert:** Chambers, Cyclopaedia of English literature, Edinburg 1844, 2 Bde. — E. Köppel, Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der Englischen Litteratur, Straßburg 1892. Quellen und Forschungen 70. — E. J. Payne, Voyage of the Elizabethan Seamen, Oxford 1893. — J. J. Jusserand, A literary history of the english people from the origins to the renaissance, London 1895, besonders chapter VII.

S. 15. **Euphues:** vgl. die Ausgabe von Landmann, Heilbronn 1887.

S. 16. **Robert Greene:** Werke herausgegeben von Grossart, London 1881—86, 15 Bde. — **Lodge:** s. bes. Hazlitt, Handbook. — **Nash:** Ausgabe des Pierce Pennilesse durch Collier, London 1842.

S. 17. **Congreve:** Ausgabe von Leigh Hunt, London 1849. — Bei Macaulay, Essays, Comic dramatists of the Restauration, kommt Incognita leider zu kurz.

S. 18. **A. Behn:** Novels, herausgegeben von Gildon, London 1871.

S. 19. **Earle:** Ausgabe von Bliß, London 1811. — **Overbury:** in Rimbaults Ausgabe in der „Library of old Authors", London o. J. — **Butler:** Ausgabe von Gilfillan, London 1854; Macaulay, Essays. — **Cleveland:** Works, London 1687, 1 Bd. — **Pepys:** Diary, Ausgabe von Bright, London 1879. — **Bunyan:** Ausgabe London 1853, mit Biographie von G. Offor.

S. 20. **Moralische Wochenschriften:** Ausgaben in großer Zahl an der kgl. Bibliothek in Berlin. Dazu: N. Drake, Essays biographical, critical and historical illustratives on the Tatler, the Spectator and the Guardian, 3 Bde., London 1804. — Zu Addison: Macaulay, Essays 2. Bd.; Courthoope, Joseph Addison, London 1884. — Zu Steele: Dobson, Robert Steele, London 1886. — Volksbibliothek der Litteratur des 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Adolf Stern, Berlin 1866, 1. Teil Addisons Beiträge zum Zuschauer und Plauderer. Vorwort von H. Hettner, kurze biographische Einleitung von Stern. (Hier wie bei Hettner, Litteraturgeschichte[5] I. 246 f. wird mehr Gewicht auf den politischen, als auf den litterarischen Zusammenhang gelegt.) — Max Kawczýnski, Studien zur Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Moralische Wochenschriften, Leipzig 1880, beschränkt sich zumeist auf Listen und Inhaltsangaben, schießt oft weit übers Ziel, in unmöglichem Deutsch. Dazu Brandl, Anzeiger für deutsches Altertum 26, 26. — M. Koch, Über die Beziehungen der englischen zur deutschen Litteratur, Leipzig 1883.

S. 22. **Defoe:** Ausgabe 1840—43 mit Einleitung von Walter Scott. — Biographie: Lee, London 1869, 3 Bde. — P. H. Geißler, Defoes Theorie über Robinson Crusoe. Leipziger Dissertation 1896.

S. 24. **Deutscher Roman im 17. Jahrhundert.** Litteratur und Ausgaben hinlänglich bekannt. Ich erwähne nur zu Schelmuffsky: E. Gehmlich, Christian Reuter, Ein Lebensbild aus dem 17. Jahrhundert, Leipzig 1891. — Auch R. M. Meyer, Die Ahnen der Familie Buchholz, Nation 1891, 542. — Die Ausgaben der „Banise“ und des „Simplicissimus“ in Kürschners Nat.-Litt. sind sehr unzulänglich in den Einleitungen.

S. 25. **Sammelbücher:** Ferd. Gerhard, Joh. Peter de Memels Lustige Gesellschaft, Halle 1893. Dazu Minor: Österr. Litteraturblatt IV. Nr. 11, 342 f.

S. 26. **Neue Prosa:** Max Koch, Helferich Peter Sturz, München 1879, besonders II. Abschnitt. — E. Milberg, Die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts, Meißen o. J. [1880]. — Auch Kawczynski a. a. O., S. 9 f. — Hettner, Litteraturgeschichte[4] III. 287. — Biedermann, Deutschland im 18. Jahrhundert, 2. Bd. — K. Jacoby, Die ersten moralischen Wochenschriften Hamburgs am Anfang des 18. Jahrhunderts, Hamburg 1888. — O. Lehmann, Die deutschen moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1893.

S. 28. **Liskow:** B. Litzmann, Liskow in seiner litterarischen Laufbahn, Hamburg und Leipzig 1883. — E. Schmidt, Allgemeine deutsche Biographie 18. Bd. — **Rabener:** D. Jacoby, Allgemeine deutsche Biographie 27. Bd. — Ausgabe von E. Ortlepp, Stuttgart 1839, 4 Bde.

S. 29. **Insel Felsenburg:** Ad. Stern, Der Dichter der Insel Felsenburg, Historisches Taschenbuch (Raumer-Riehl), Leipzig 1880, S. 319. Wiederabgedruckt mit Veränderungen und mit Verwertung von S. Kleemanns „Schnabel, der Verfasser der Insel Felsenburg“, Beiblatt der Magdeburger Zeitung 1891, Nr. 46, in Sterns Beiträgen zur Litteraturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Leipzig 1893, S. 63. — Ph. Strauch, Eine deutsche Robinsonade. Deutsche Rundschau 1888, 379. — Pröhle, Vossische Zeitung 1889, Nr. 347, 349. — Kippenberg, Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg, Hannover 1892 (vgl. Strauch, Anzeiger für deutsches Altertum 41, 179). — S. Kleemann, Schnabel als Zeitungschreiber, Vierteljahrschrift f. Litt.-Gesch. 1893. — Erich Schmidt, Allgemeine deutsche Biographie 32. Bd. — Ullrich, Zeitschrift für vergl. Litteraturgeschichte 6, 259, auch 7, 230. — H. Rötteken, Weltflucht und Idylle in Deutschland, Zeitschrift f. vergl. Litteraturgeschichte 9. Bd., 1. u. 2. Heft. — Ältere Arbeiten: Bibliothek der Robinsone in zweckmäßigen Auszügen vom Verfasser der grauen Mappe [J. Ch. L. Haken], Berlin 1805 f., 4. Band. — H. Hettner, Robinson und die Robinsonaden, Berlin 1854; ders., Litteraturgesch.[4] III. 294. — W. Stricker, Über Robinsonaden und fingierte Reisen. Jahresbericht des Frankfurter Vereins für Geographie und Statistik 1870—71, Nr. 35. — Ausgabe von L. Tieck, Breslau 1828, 6 Bde. — Inhalt bei Kippenberg, Strauch u. a. — Vgl. auch: Felsenburg, ein sittlich-moralisches Lesebuch, Gotha 1788 f. — Die Stiefmutter, die das Kind mißhandelt, welches ihre Untreue entdeckt: Peregrinaggio 4. Novelle (Fischer und Bolte, Die Reise der Söhne Giaffers S. 213 f.).

S. 31. **Sammlungen aus fremden Sprachen.** Ich nenne hier noch einzelne dieser Sammlungen, soweit sie nicht ganz spezielle Litteraturzweige oder Autoren in Deutschland einführen: Saal, Abendzeitvertreib in verschiedenen Erzählungen, Leipzig 1757—77 (mir nicht zugänglich). — Etwas wider die Langeweile für die Langeweile für die, so es brauchen können und haben wollen, Lübeck und Leipzig 1768 (zehn Erzählungen sehr bekannter französischer Autoren, z. B. Cazottes Le Lord impromptu; auch der Recensent der Allgemeinen deutschen Bibliothek X. 1, 263 glaubt Originale vor sich zu haben). — Angenehmer Zeitvertreib beim Kaffee, in moralischen und witzigen Erzählungen aus dem Französischen zusammengetragen und ins Deutsche übersetzt von Gottfried Rudolf Wiedmann, Leipzig 1768. — Der Sammler zum Zeitvertreib und Nutzen der Deutschen, Erlangen 1765 (plündert die „Mercures"). — Landbibliothek für die Deutschen, Göttingen und Gotha 1772 (usurpiert nur den Namen, ist aber eine Art Nachschlagebuch). — Versuche in rührenden Erzählungen, Stuttgart 1772 (leidlich freie Bearbeitung französischer Erzählungen). — Zeitvertreib auf Spaziergängen in dem Tiergarten zu Berlin, bestehend in auserlesenen moralischen und unterhaltenden Erzählungen, Berlin 1772 (moralische Geschichten voll widerlicher Süßlichkeit, Robinsonaden voll unerhörten Blödsinns, Bären, die betteln gehen, Mörderschänken, in denen eingesalzenes Menschenfleisch gegessen wird, polnische Juden, die einen Prinzen ermorden wollen. Englischer „Character", ein dummer, dicker, betrunkener Küster, der für die Volksbücher schwärmt). — Unterricht und Zeitvertreib für das schöne Geschlecht, Leipzig 1774, Sittliche und rührende Unterhaltungen für Frauenzimmer, Leipzig 1774, Geschichten und Erzählungen, Danzig 1774 ff., Landbibliothek zu einem angenehmen und lehrreichen Zeitvertreib aus verschiedenen Sprachen zusammengetragen, Leipzig 1774 f., Angenehme Lektüre für Frauenzimmer, Leipzig 1776, Breslauer Landbibliothek in lehrreichen und anmutigen Erzählungen, Breslau 1778, Der Unterhalter oder belustigender Unterricht für Damen, Leipzig 1778: durchaus im Stil der „Abendstunden", sehr viel gemeinsamer Inhalt, die meisten sehr bändereich. — Charaktere und Erzählungen aus verschiedenen Sprachen übersetzt, Frankfurt und Leipzig 1779. — Samuel Baur (1768—1832), Gemälde einsamer Leiden und Freuden, ein Lesebuch für Menschen, die an dem Wohl und Weh ihrer Mitgeschöpfe Anteil nehmen; aus dem Französischen frey übersetzt, Leipzig 1789. — Solche Sammlungen aus fremden Sprachen behielten lange ihre Beliebtheit. Noch 1792 publicierte W. Ch. S. Mylius eine „Gallerie von romantischen Gemälden, Arabesken, Grotesken und Calots", welche Stücke der Riccoboni, der Gräfin Remond, Restif de la Bretonnes u. a. enthielt.

S. 34. **Lenz:** Sein Verhältnis zum Englischen vgl. Erich Schmidt, Lenz und Klinger, zwei Dichter der Geniezeit, Berlin 1878, S. 15 und sonst. — Gruppe, Reinhold Lenz, Berlin 1861, S. 100, 225 und sonst. — Karl Clarke, Lenz' Übersetzungen aus dem Englischen, Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, Neue Folge, 10. Bd., 2. und 3., 5. und 6. Heft (sehr

instruktiv, aber ohne Beziehung auf die Wochenschriften). — **Kampf gegen das historische Recht**: Fürst, A. G. Meißner, Stuttgart 1894, S. 179 f.

S. 34. **Sturz**: Koch a. a. O. nebst Recensionen von Türkheim „Im neuen Reich", 1879, und Seuffert, Jenaer Litteratur-Zeitung, 1879; Zimmermann, H. P. Sturz, Preußische Jahrbücher 1881. — G. Jansen, Aus vergangenen Tagen, Oldenburg 1877. — Bobé, Zu Sturz' Lebensgeschichte, Vierteljahrschrift 1891. Auch Batka, Euphorion III. 2, Ergänzungsheft 46, 49 f., 68 f. — Koch, Allgemeine deutsche Biographie 37. Bd. — Sturz als Humorist: Ebeling, Geschichte der komischen Litteratur in Deutschland, Leipzig 1865, I. 2, 387 (höchst überschwänglich). — Ausgabe: Leipzig 1779.

S. 38. **Perrault**: Dunlop-Liebrecht, Geschichte der Prosadichtung, Berlin 1851, S. 408 f. — Charles Deulin, Les contes de ma mère l'oye avant Perrault, Paris 1879 (ausgezeichnete stoffgeschichtliche Untersuchung). — Sehr gute Einleitungen von Ch. Giraud in der Ausgabe der Contes de fées en prose et en vers de Ch. Perrault, Paris 1865 und von A. Lefèvre in der Ausgabe der Sammlung Jannet-Picard, Paris 1875; hier auch gute stoffgeschichtliche Ansätze und musterhafte bibliographische Zusammenstellungen. — Walckenaer, Lettres sur les contes de fées attribués à Perrault et sur l'origine de la féerie, Paris 1826. — Sainte-Beuve, Lundis 1861. — Grimm, Kinder- und Hausmärchen nach der großen Ausgabe[26] von Hermann Grimm, Berlin 1894. — Vgl. auch die Ausgabe der Märchen des Perrault von Jakob Grimm, Berlin o. J.

S. 40. **La belle au bois dormant.** Zum 2. Teil vgl. Straparola, Notti piacevoli 4. Nacht, 3 Die Schwiegermutter und die beiden eifersüchtigen Schwestern werfen die Königskinder ins Wasser und schieben junge Hunde unter. Die Kinder mit den Sternen auf der Stirn werden gerettet. Motiv vom tanzenden Wasser, singenden Apfel, sprechenden Vogel. Dann 1001 Nacht, Prinzessin Parisade und Madame d'Aulnoy, Belle étoile (s. unten). Ähnliche Motive Grimm Nr. 3. Die Jungfrau Maria nimmt der jungen Königin ihre Kinder und setzt sie der Anschuldigung aus, sie gefressen zu haben, bis diese ihre Sünde eingesteht. Nr. 9. Die zwölf Brüder. Die Schwiegermutter verleumdet die junge Königin und wird in ein Faß voll Schlangen gesteckt. Nr. 11. Brüderchen und Schwesterchen. Die Stiefmutter will die junge Königin während der Wochenstube im Bad ersticken, um ihre eigene Tochter an deren Stelle zu setzen. Sie wird verbrannt. Nr. 13. Die drei Männlein im Walde. Erst wie in 11; die Stiefmutter spricht nichtsahnend ihr eigenes Urteil (Sneewittchen) und wird in einem Faß in den Fluß gekollert. Nr. 91. Das Mädchen ohne Hände. Der König will, vom Teufel verführt, seine Gemahlin gegen den Willen der guten Schwiegermutter im Wochenbett ermorden lassen. Nr. 49. Die sechs Schwäne. Die Schwiegermutter raubt die neugeborenen Kinder und beschuldigt die Königin, sie gefressen zu haben. Sie wird verbrannt. Nr. 89. Die Gänsemagd. Die falsche Braut wird wie die Schwiegermutter in 13 bestraft. — Musäus Volksmärchen, Die Nymphe des Brunnens. Die böse Schwiegermutter und die ruchlose Amme bereden den König, seine Gattin

fresse ihre Kinder, welche die beiden Weiber in den Brunnen werfen und durch Taubenknochen ersetzen. Der König befiehlt, die junge Königin im Bad zu ersticken. Ihre Unschuld kommt durch die Nymphe des Brunnens an den Tag, die auch die Kinder rettete; nun werden die zwei Weiber im Bad erstickt. Vgl. ferner Grimm[3] III. (Reclams Universalbibliothek Nr. 3446 bis 3450, Anm. zu 3, 9, 11, 13, 21, 31, 49, 50, 89, Bruchstücke 5).

S. 43. **Feenmärchen:** Dunlop a. a. O. 405 ff. — Hettner, Französische Litteraturgeschichte[5] II. 56 f. — Lotheißen, Geschichte der französischen Litteratur im 17. Jahrhundert III. 256. — Körting a. a. O. 490. — K. O. Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland, Vierteljahrschrift für Litteraturgesch. V. (1892) 374 ff., 497 ff. — Ausgabe: Le cabinet des Fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux, Paris und Genf 1785 bis 1789, 37 Bde. — Biographisches: Biographie universelle. — Auch Grimm[3] III (Reclam Nr. 3446—50, S. 309—320).

S. 43. **Ricdin-Ricdon:** Übersetzung Straußfedern 2. Bd. V. 1790. Herausgegeben von Müller-Itzehoe. — Vgl. Grimm Anm. zu Nr. 14, Nr. 55.

S. 44. **La robe de sincérité** Zusammenhang mit dem Orient: Wolf, Wiener Jahrbücher 1857, 193 f. — Lambel, Erzählungen und Schwänke, Leipzig 1883, 17. — Straußfedern 3, IX.

S. 47. **Voyages imaginaires:** Dunlop a. a. O. 419. — Vgl. auch E. Hänncher, Fahrten nach Mond- und Sonne, Leipzig und Oppeln 1887.

S. 48. **Mlle. de la Force.** Ihre Contes des Contes, 1698, im 6. Bd. des Cabinet des Fées waren mir nicht zugänglich. — Dunlop a. a. O. 410. — Bei Dunlop auch Auskünfte über die Quellen der einzelnen Feenmärchen.

S. 49. **Übersetzungen:** de Maillys (1650—1724) 1719 erschienene „Le voyage et les aventures des trois princes de Sarendip. Traduits du Persan" ist eine ziemlich wörtliche Übersetzung des Peregrinaggio des Christofero Armeno.

S. 51. **Das neugierige Ehepaar:** A. v. Weilen, Über das Vorspiel zu Shakespeares Der Widerspenstigen Zähmung, Wien 1884.

S. 53. In den **Mercures de France** finden sich folgende anonyme Contes de fées und Contes orientaux: L'origine des montagnes, 1759. Les souhaits punis, 1760. Les miroirs enchantés 1761. Les epoux, qui ne s'aiment point, 1762. Balky, conte oriental, 1768. Almanzor et Zehra, conte arabe par M. B[ret], 1772. Almerine et Zelima ou les dangers de la beauté, conte oriental, 1773. Amana ou les Vœux Indiscrets, 1773. Almer ou l'emploi des richesses, 1773. Mirza ou la necessité d'être utile, 1774.

S. 56. **Hamilton, Les quatre Facardins:** Zu Crystalline, die den Genius betrügt, und ihrer Probe vgl. Einleitung zu „Tausend und eine Nacht" (Reclams Universalbibliothek Nr. 3559, S. 16).

S. 64. Ich gebe hier noch eine kleine Auswahl von **Contes de fées** und **Contes orientaux**, die nicht ins Cabinet des fées aufgenommen sind. Sie sind ausnahmslos nach Hamilton und Caylus verfaßt, demnach alle von moralisch didaktischer Art. Rhinsault et Saphira avec les quatre fleurs,

Paris 1736, ein Prinz schickt die vier Wunderblumen in die Welt um die Porträts der schönsten Prinzessinnen, doch erkennt er die innere Schlechtigkeit aller. — Le génie ombre, Paris 1746. Litterarische Satire auf die Commentaires des Newton, Mad. de Châtelet und Voltaire. Der Tempel der Unsterblichkeit, der jedem anders, diesem als Bibliothek, jenem als Ruhmeshalle erscheint. — Mayol, Anecdotes orientales, Paris 1752, allegorische Ausmalung des Tempels der Liebe, Vorsäle des Wunsches, der Hoffnung, der Sorgen, der Hindernisse, der Wollust. Nachahmung von Montesquieus Tempel von Gnidos. Heilung einer spröden Prinzessin. - Roman oriental, Paris 1753, Allegorie gegen die Verleumdung. — Après-Soupers de la Campagne, Paris 1759, satirisch, nach Art der Matrone von Ephesus, die aber die Probe gut besteht, worüber sich der Verfasser wundert. — Sensible et constant ou le véritable amour, Paris 1767, wenig Moral, frische Feengeschichte. — Contes persans Parinatuladelhi, Paris 1769, ausschließlich mit moralischer Tendenz, die schreckliche Undankbarkeit einer Frau, oft stark frivol, Quellen aus dem Boccaccio, Heilung eines Prinzen von seinen Liebesnöten durch böse Weiber. — Contes de fées nouvelles par M. D. V., Paris 1776, ein Prinz wird von einem Zauberer in Bärengestalt zur Heilung seiner Vorurteile auf die Inseln der Chimären versetzt. — Mahulun, histoire orientale, Paris 1776, Lob der Tugend, Darlegung der Scheußlichkeit des Lasters, dabei bizarr und ausschweifend. — Fotka ou les metamorphoses, Conte chinois dérobé à M. de V*, Paris 1777, Satire auf die Frivolität, die Frauen, Künstler, Dichter, Ärzte, ferner auf „les hommes singes“ (die Franzosen), die ihre Philosophie dem Norden, ihre Dichtung dem Orient nachmachen. — Histoire de Khedy, hermite du mont Ararat, conte oriental, 1777, predigt Resignation, Vorbereitung auf den Tod, Verachtung der irdischen Freuden.

S. 64. **Crébillon:** Collection complette des œuvres de M. Crébillon le fils, London 1779, 7 Bde.

S. 67. **Voisenon:** Ausgabe, Bibliothèque classique-interessante, Paris, Leipzig, Berlin o. J. (modern).

S. 69. **Cazotte:** Oeuvres badines et morales, Londres 1878, 7 Bde. — Oeuvres de Jacques Cazotte, Paris 1880 (biographische Einleitung von O. Uzanne). — Contes fantastiques Collection Jannet-Picard (Gegenüberstellung von Cazottes „Diable amoureux“, dem angeblich Machiavellischen „Démon marié“ und Chamissos „Peter Schlemihl“).

S. 71. **Rachel la belle Juive:** Fürst, Stoffgeschichtliches zur Jüdin von Toledo, Neue freie Presse Nr. 11430 (1896), Abendblatt.

S. 72. **Don Sylvio von Rosalva:** Berlin, Hempel. Vgl. K. Otto Mayer, Vierteljahrschrift V. 374.

S. 76. **Klinger:** M. Rieger, Klinger in der Sturm- und Drangperiode, Darmstadt 1880, S. 245f., 289f., 325f., II. Bd. 1897. (Die Stellung Crébillons zu den französischen Feenmärchen ist bei Rieger etwas unsicher.) Klingers satirischer Staatsroman „Geschichte vom goldenen Hahn“, 1785,

enthält ebenfalls manches Element des Feenmärchens: den wunderbaren Talisman, den albernen Sultan, die herrliche Prinzessin u. a.

S. 77. **Dschinnistan:** Ausgabe: Bibliothek gewählter Unterhaltungsschriften, Leipzig 1810, Bd. 20–22. — Hempel Bd. 30.

S. 80. **Musäus:** Ad. Stern, Beiträge S. 120 ff. Vgl. ferner zu Musäus: Grimm (Reclam) III, Deutschland Nr. 4 fernere Quellen zu „Die drei Schwestern"; vgl. weiter zu Richilde: Grimm ebenda Anm. zu Nr. 53; zu Rolands Knappen, Grimm ebenda Anm. zu Nr. 36, 54, 71, 92, 122, 123. — Rübezahl: J. Praetorius, Daemonologia Rubinzalii Silesii. Bericht von dem wunderlichen Gespenste dem Rübezahl, Leipzig 1662. Vergnügte und unvergnügte Reisen auf das weltberufene schlesische Riesengebirge .. mit einigen bekannten und unbekannten Historien von dem abenteuerlichen Rübezahl, Hirschberg 1756. K. F. Mosch, Rübezahl, der Herr des Gebirges, Leipzig 1801. Schlesische Sagen und Märchen: Rübezahl von Th. Ölsner 1872–73, Heft 3–8. — Rübezahl, seine Begründung in der deutschen Mythe, Hohenelbe 1884.

S. 81. **Gozzi in Deutschland:** Vgl. z. B. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters, Hamburg u. Leipzig 1894, Anhang. L. Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper, Rostock 1895.

S. 84. Ich notiere hier einiges aus der Flut von Fremdwörtern, die Musäus über die von ihm geleiteten zwei Bände der Straußfedern ergießt: Posche, Devote, verliebte Katachrese, plantierte Liebhaber, Anomalien der Liebe, Bijouterien, Tresor, koëxistieren; Libellist, voluminöse Produkte der politischen Suada, Adhärenten, petulante Feder, emphatische Bastonade, Kompatrioten, Aktivität, Inquilinen, progymnastisch, Antipanegyrist, Negoziant, unsignifikativ, die weibliche Illate, verpfändete Illaten, neu erworbene Illate, Survivance, sich mit der Welt kompartieren, phlogistische Natur, Epithalmium; Fortüne, Expektanz, Emplette, Defenestration (aus dem Fenster springen), Glaukom der Petulanz, Korallarium; Bonität, Plümagen, Panaschen, Fait, Negoz; ratihabieren, Atour, Ajustement, Prolifikationswesen.

S. 85. **Ch. B. Naubert:** Allgemeine deutsche Biographie 23, 295 (sehr kahl). Der kurze Mantel: Frau Holle ist offenbar nicht von der verwandten Erzählung der Villeneuve „La jeune Américaine" (deutsch Ulm 1765) abhängig, sondern direkt dem Volk nacherzählt. Vgl. Grimm III, Anmerkung zu Nr. 24. — Ottilie: Fred. Baudry, L'enfant de la bonne vièrge, Paris o. J.; Grimm III, Anm. zu Nr. 3; Neue Allgemeine deutsche Bibliothek I, 25. — St. Julian: Chaucer, Canterbury tales B. 342 ff.; Boccaccio II, 2; Gesta Romanorum 18. Kap.; Lafontaine, L'oraison de St. Julien; La Motte, Le talisman (Komödie); Dunlop S. 222. — Das oldenburgische Horn: Halem, Geschichte Oldenburgs, Oldenburg 1794 bis 1796; Jahrbuch für Geschichte des Herzogtums Oldenburg 2. Bd., Reime vom Oldenburger Wunderhorn. — Das Märchen vom Ritter Georg: Fr. Jostes: Der Rattenfänger von Hameln 1895. Die weiße Frau: Krones, Berta v. Lichtenstein, geborene Rosenberg und die Sage von der weißen Frau, Brünn 1897.

Der Müller von Eisenbüttel: fehlt bei Erich Schmidt, Tannhäuser in Sage und Dichtung „Zum 8. Oktober 1892" S. 69 ff.; Grässe, Die Sage vom Ritter Tannhäuser, 2. Auflage, Dresden 1861. Auch: Gedichte von G. A. Bürger, herausg. von A. Sauer (Deutsche Nationallitteratur 78. Bd.) S. 247; Ticknor, Geschichte der spanischen Litteratur II. 241; R. Sprenger, Der Schwank vom Kaiser und Abt, Sievers' Akademische Blätter 1884, S. 324 f.; A. F. Dörfler, Rumänisches zu Bürgers Kaiser und Abt, Zeitschrift f. vergl. Litteraturgesch. 7, 3, 221. — B. Hoenig, Percys Ballade „King John and the abbot of Canterbury", Englische Studien 18, 307. Die Verquickung der Tannhäusersage und der vom treuen Eckart wirkt nach in Tiecks „Geschichte vom getreuen Eckart". — Genoveva: B. Seuffert, Legende von der Pfalzgräfin Genoveva; ders., Maler Müller, Berlin 1877, S. 143 ff. u. sonst.; Zacher, Historie der Pfalzgräfin Genoveva; R. Köhler. Zachers Zeitschrift 5, 71. — Zwölf Ritter von Bern: Der erste Druck des „Großen Rosengartens" vor 1491, vgl. A. v. Keller, Bibliothek des Stuttgarter litterarischen Vereins 87. Bd. Der fünfte und sechste Druck 1560 und 1590 im Heldenbuch Frankfurt, Siegmund Feyerabend. Neuer Druck erst 1804 durch Docen (Bruchstück) und 1811 durch v. d. Hagen. B. Philipp, Zum Rosengarten, Halle 1879; G. Holz, Die Geschichte vom Rosengarten zu Worms, Halle 1893, und Zum Rosengarten 2. Auflage, Halle 1893. — Charakteristik der Naubert: A. Köster, Anzeiger für deutsches Altertum 41, 298: „Es verhält sich also (sc. in ihren historischen Romanen) mutatis mutandis die Frau Naubert zu Veit Weber wie im 19. Jahrhundert Luise Mühlbach zu Gustav Freytag." Ihr Einfluß auf Schiller ebenda, 299 f. — Vgl. auch Müller-Fraureuth, Die Ritter- und Räuberromane S. 6.

S. 92. **Nachfolger des Musäus**: Nicht zugänglich waren mir: Erzählungen nach Musäus von Karl Müller. 2 Bde. Breslau u. Leipzig 1791. Ammenmärchen, Weimar 1791 (scheinen keine Märchen zu sein). Volksmärchen der Deutschen und des Auslandes von A. F. Wismar, 1 Bd., Halberstadt 1792. Volksmärchen aus Thüringen von W. F. Möller, Weimar 1794. — Hier mögen die „Neuen Erzählungen aus dem Feenlande aus den Papieren des Cagliostro", Leipzig 1791, einen Platz finden. Sie halten keineswegs was der Titel verspricht, es sind moralische Erzählungen im Feenkostüme. „Gamuret" rät, sich nicht um Feengunst zu bemühen, sondern seiner edlen Braut treu zu bleiben. In „Die künstlichen Wege zu Frieden und Recht" wendet eine Fee alle Mittel der Verwandlung, der Transfusion der Seelen u. s. w. an, um einen Treubruch zu verhindern. Moral: Man preise nicht nur Feen und holde Mädchen, man denke auch der stillen Tugenden der Verheirateten. „Die Fee im Garten" ist ein Dialog über die Vergänglichkeit alles Irdischen und „Undulonda, die Fee unserer Tage" ist eine Satire auf litterarische Verhältnisse, falschen Ehrgeiz u. dgl. — Vgl. ferner Grimm (Reclam) III, Deutschland Nr. 5 ff.

S. 94. **Lafontaine**: wieder abgedruckt in „Märchen, Romane und kleine Erzählungen", Berlin 1801.

S. 94. **Heydenreich:** Die „Drolligen Abenteuer" fehlen bei Goedeke, Grundriß [2]IV. § 224, 122.

S. 96. **Folklore in England:** More English Fairy Tales collected and edited by Joseph Jacobs, London 1894 (stoffgeschichtlich sehr wertvoll). Dazu English fairy tales Sources, Folk-lore societys handbook, London 1893 ff. — Ältere Arbeiten: J. Scott, Tales translated from the arabic and persian 1800. Irische Elfenmärchen, übersetzt von den Brüdern Grimm, Leipzig 1826. — T. Crofton Crooker, Fairy legends, London 1826. — Erin, Auswahl irischer Erzählungen ... und Sammlung der besten irischen Volkssagen, Märchen und Legenden von K. v. Killinger, Stuttgart und Tübingen 1847—49. 6 Bde. — Knatschbull-Hugessen, Whispers from fairyland, London 1875. — H. E. Scudder, The book of folk stories, Boston 1888. — W. C. Hazlitt, Tales and legends of national origin, London 1892.

S. 97. **Swift:** Ausgabe London 1883. 10 Bde. — R. M. Meyer, Swift und Lichtenberg, Berlin 1886.

S. 98. **Castle of Otranto:** Neue Ausgabe London 1886. — The Castle of Otranto und Goethes Löwenstuhl: K. Redlich, Zum 2. Oktober 1892, S. 203 f.; Harnack, Euphorion II. 324.

S. 98. **Ritterroman:** Appell, Ritter-, Räuber- und Schauerromantik, Leipzig 1859, und sein Nachtreter Müller-Fraureuth (Die Ritter- und Räuberromane, Halle 1894) vernachlässigen die englische Spukromantik ebenso, wie ich in meiner Recension Müllers (Euphorion III. 541 ff.) und auch Köster, Anzeiger 41, S. 295. — Schicksalsdrama: Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern, Frankfurt a. M. 1883, und Deutsche Nationallitteratur Band 151. — Poppenberg, Zacharias Werner, Berlin 1893.

S. 100. **Lewis, The Monk:** W. Schlegel, Werke XI. 274. — Vgl. G. Ellinger, E. T. A. Hoffmann, Straßburg u. Leipzig 1894, S. 119 f.

S. 102. **Fielding:** Novellist's library mit Einleitung von Walter Scott. London 1810. 10 Bde. — Vgl. auch Raleigh a. a. O.

S. 105. **Goldsmith:** Vgl. Forster, Life and adventures of Oliver Goldsmith, London 1877; Karsten, Oliver Goldsmith, Straßburg 1873. — Ausgabe: von P. Cunningham, New-York 1882. 4 Bde.

S. 106. **Bage:** Novellist's library mit Einleitung von W. Scott.

S. 108. **Marmontel:** Mémoires de Marmontel, secrétaire perpetuel de l'academie française précedées d'une introduction par M. Barrière. Paris 1857. — Ausgaben: Contes moraux, nouvelle edition. Paris 1778. — Nouveaux contes moraux. Leipzig et Hambourg 1792. — W. Wetz, Die Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Worms 1885. (Hang zur Überschätzung durch schwache historische Kenntnisse.)

S. 108. **Prévost:** A. Eloesser, Der Abbé Prévost, Magazin für Litteratur 66, 13.

S. 112. **Die kluge Frau und die Maitresse:** Fischer u. Bolte, Die Reise der Söhne Giaffers (S. 224) weisen diese Gestalten in einer Reihe von Bearbeitungen, darunter im Heptameron, bei de Mailly, bei Kotzebue und vielen andern nach.

S. 119. **Boufflers:** Contes en vers et contes en prose. Paris 1878. — Biographische Einleitung von O. Uzanne (Poesies diverses du chevalier de Boufflers. Paris 1886). — Vgl. Bürgers Übersetzung bei Sauer (Deutsche Nationallitteratur 78, X.) S. 401.

S. 119. **Florian:** Vie par A. J. Rosny, Paris 1797.

S. 122. **Voltaire:** Hettner, Litteraturgeschichte [5] II. 231. — Mahrenholtz, Voltaires Leben und Werke, Oppeln 1885 (die „Contes“ nicht im Zusammenhang und sehr flüchtig gewürdigt). — Quellennachweise, Dunlop S. 401. — Bei Bungener, Strauß, Rosenkranz ꝛc. wenig Beachtung. Ausgabe: Romans et Contes de Voltaire, Paris 1797. Seele, Voltaires Roman Zadig, Leipzig 1891.

S. 128. **Verführung in Göttergestalt:** Dunlop S. 232.

S. 132. **Eckartshausen** kennt Goedecke [2] § 261, 28 nur als Dramatiker.

S. 135. **Meißner:** Fürst, August Gottlieb Meißner, Stuttgart 1894. Die Einteilung der kleinen Prosaerzählung, wie ich sie dort S. 168 ff. gebe, bedarf der Berichtigung. Quellenuntersuchung S. 187 ff.

S. 135. **Rupert Becker:** ebenda S. 30, 32, 37, 58, 61, 82, 167, 218, 285, 301. Sein Geburtsjahr (Goedecke [2] § 279, 12 kennt es nicht) ergiebt sich aus S. 32.

S. 136. **Kotzebues Verhältnis zu Meißner:** ebenda, besonders S. 67 f.

S. 139. **Lafontaine:** Von den bei Goedeke [2] § 277, 21, 1—14 verzeichneten Schriften benutze ich „Die Gewalt der Liebe in Erzählungen“, Berlin 1791 f., „Moralische Erzählungen“, Berlin 1794 ff., „Neue moralische Erzählungen“, Berlin 1799 f. und „Märchen, Erzählungen und kleine Romane“, Berlin 1801 (meist ältere Arbeiten enthaltend). Die „Familiengeschichten“, Berlin 1797 f. sind Familienromane nach englischem Muster; ebenso waren Nr. 1 und Nr. 3 auszuschalten. Die anderen Nummern fallen durchweg aus. — Gruber, August Lafontaines Leben und Wirken, Halle 1833. — Allgemeine deutsche Biographie 17. Bd. (Muncker). — Ersch und Gruber 41 (Koch). — W. Schlegel, Werke (Böcking) XII. 11 ff. — Tieck, Phantasus, Einleitung S. 26. — Allgemeine deutsche Bibliothek 112, II. 413. Neue allgemeine deutsche Bibliothek 20, 2, 390; 30, 258.

S. 142. **Rochlitz:** Goethes Briefwechsel mit Fr. Rochlitz, herausg. von W. von Biedermann, Leipzig 1887. — Ad. Stern, Beiträge zur Litteraturgeschichte S. 175 ff. (ausgezeichnete Charakteristik). — Rochlitz und der Kreis Hubers bei L. Geiger, Westermanns Monatshefte 1897, Heft 2, 717 ff. — (Neue Briefe an Böttiger veröffentlicht neuestens Geiger in der Zeitschrift für Geschichte und Altertum Schlesiens 31. Bd. S. 16 ff.)

S. 144. **Kriminalgeschichte:** Fürst, Meißner S. 179 ff. — Sonnenfels: Allgemeine deutsche Biographie Bd. 34 (Muncker).

S. 145. **Meißner als Buchhändler:** a. a. O. S. 52 ff.

S. 147. **Der Verbrecher aus Infamie:** Minor, Schiller II. 464 ff.

S. 148. **Haken:** Goedeke [1] § 295, 154.

S. 149. **Feyerabend-Cosmopolitanus** fehlt in beiden Auflagen von Goedekes Grundriß.

S. 149. **Halem:** Selbstbiographie herausg. von Strackerjan, Oldenburg 1840; auch Jansen: Aus vergangenen Tagen, Oldenburg 1877. — Schriften: Münster u. Hannover 1803—1810. — Philhellenismus: R. Arnold, Der deutsche Philhellenismus, Euphorion III. 2. Ergänzungsheft.

S. 151. **Anton-Wall:** Bagatellen, Leipzig 1783—85, 2. Auflage 1786—87. — Biographisches: Dresdener Morgenblatt 1827, Nr. 52f. Fehlt in der Allgemeinen deutschen Biographie, kleine Monographie erwünscht. — Amathonte, Reclams Universalbibliothek Nr. 454. — Recension Allgemeine deutsche Bibliothek 65, I. 117 bedingt anerkennend. — Schon 1786 zugleich mit Meißner, Sturz u. a. ins Französische übersetzt („Choix de petits Romans imités de l'allemand" par M. de Bonneville, Paris 1786).

S. 154. **Leonhard Meister** fehlt in beiden Auflagen von Goedekes Grundriß. Bächtold, Litteraturgeschichte, nennt ihn nur ganz flüchtig als Verfasser biblischer Dramen (Anm. S. 198). Dagegen Allgemeine deutsche Biographie 21, 260, auch Autobiographische Fragmente, Aarau 1816. — Voltaire-Nachahmung: auch Samuel Baur, Reisen einer Negerin, charakteristische Gemälde aus der gesitteten und rohen Welt, ein Pendant zu Voltaires Candide, Nürnberg 1790 (meist Übersetzung).

S. 155. **A. W. Schreiber:** Die erste Auflage seiner „Launen, Erzählungen und Gemälde" erschien 1793 (Meusel 5. Nachtrag, 283). Goedeke [2] § 262, 5, 19 hat dies nicht festgestellt. Die zweite erschien 1804.

S. 156. **Rahbek:** Vgl. Selbstbiographie, Erindringer af mit Liv, 1824 ff. 5 Bde.

S. 156. Zum Kapitel **„Moralische Erzählung"**, ebenso wie gleich an dieser Stelle zum 2. Kapitel des 4. Abschnittes eine Bemerkung. Nirgend habe ich Vollständigkeit erstrebt, vielmehr hielt ich es für meine Pflicht, den Leser den breiten Strom der Mittelmäßigkeit nicht mit mir durchwaten zu lassen. Goedekes Grundriß [2] § 224, 225, 227, 228, 230, 232, dann §§ 276—278 diente mir im allgemeinen als eine wesentliche Grundlage; doch war mir von einzelnen Autoren wie z. B. Korn § 224, 33 und Schulz § 230, 24 nichts zugänglich, was meine Zwecke fördern konnte, bei mehreren mußte ich mich mit einer Auswahl der dort verzeichneten Schriften begnügen. Ein Durcheinander von Titelabschriften liefert C. Müller-Fraureuth, Euphorion II. 180f., indem er alle Autoren, die er in Goedekes Grundriß finden konnte, als Nachfolger Meißners anführt und eine Reihe von Titelabschriften aus den neunziger Jahren beifügt, ohne irgend eine Unterscheidung des Inhalts, den er freilich nicht kennt, zu machen. Einige Sammlungen seien noch nachgetragen: Verlorene Blätter zur Unterhaltung des Witzes und Verstandes aus der französischen Litteratur, Libau 1792. (Übersetzungen orientalischer und Marmontelischer Erzählungen). — Charakteristik des menschlichen Herzens in Darstellungen aus der wirklichen Welt, herausgegeben von Karl Friedr. Benkowitz, Breslau 1798 (Übersetzungen aus den „Contes de la Reine de Navarre", aus Arnaud u. Mme. Menard). — Moralische Erzählungen von F. K—r, Prag 1774 (Marmontelische Manier); Tugend und Laster in moralischen Erzählungen geschildert von P. P. Wolf, Wien 1785 (Allgemeine deutsche Bibliothek 69, II. 392);

Moralische Versuche und Erzählungen aus dem Englischen von Joh. Friedr. Schiller, Mainz u. Frankfurt 1785; Kleine Geschichten vermischten Inhalts von Albr. Christoph Kaiser, Regensburg 1786 (Allgemeine deutsche Bibliothek 79, II. 614, meist Übersetzungen aus englischen Wochenschriften); Moralische Erzählungen von C. E. Lesche, Leipzig 1788 (ebenda 95, I. 158); Novellen von C. A. Seidel, Bayreuth 1791 (ebenda 107, II. 443); Erzählungen nach der Mode, teils mit, teils ohne Moral, Halle 1788 (Allgemeine deutsche Bibliothek 91, I. 431, leichte Schwänke nach Art des Karl Grosse, viel Übersetzungen); Erzählungen und kleine Originaldialoge, Leipzig 1790 (Allgemeine deutsche Bibliothek 98, I. 122; meist aus Zeitschriften, Stücke von Lenz, Langbein rc.); Erholungen für Leserinnen von Geschmack und Gefühl von Karl Lang, Frankfurt 1790 (ebenda 107, II. 428); Märchen und Erzählungen für Kinder und Nichtkinder, Riga 1796 (Neue allgemeine deutsche Bibliothek 32, 155; mit Übersetzungen nach Caylus, Xavier de Maistre rc.); Romantische Skizzen, Altona u. Leipzig 1797 (ebenda 37, II. 361; die belohnte Tugend, der bestrafte falsche Freund, der edle Reiche, das unvermutete Glück; meist Übersetzungen).

S. 157. **Meißners Schwänke:** Fürst a. a. O. 178.

S. 157. **Verse in den Historienbüchern:** Gerhard a. a. O. 13.

S. 162. **Gerber-Doro Caro:** Goedeke [1] § 295, 156; Neue allgemeine deutsche Bibliothek XXIII. 50.

S. 163. **Diderot:** Ausgabe Sammlung Jannet-Picard, 4 Bände. — Sainte-Beuve, Portraits litteraires, 1. Bd. — K. Rosenkranz, Diderots Leben und Werke, Leipzig 1866, 2 Bände, bes. II. 106. J. Reinach, Diderot, Paris 1894. La Religieuse: Schlosser, Geschichte des 18. Jahrhunderts III. 2, 2, anerkennend. Le neveu de Rameau: sehr unbillig bei Gervinus [5] V. 782; dagegen Hegel, Phänomenologie 1841, 356 ff. Vgl. auch Hettner, französische Litteraturgeschichte [5] II. 332 ff. — Ziemlich minderwertige Übersetzung durch A. Mecklenburg, Volksbibliothek des 18. Jahrhunderts von Ad. Stern, Berlin 1866, 2. Teil; die erste deutsche Übersetzung wohl 1799 durch Spazier.

S. 169. **Restif de la Bretonne:** Ausgabe der „Contemporaines“, Sammlung Jannet-Picard mit biographischem Abriß und Bibliographie von Assézat, 3 Bände. Vgl. auch „Bibliographie et iconographie de tous les ouvrages de Restif de la Bretonne“. Paris 1875. 1 Bd. — Vie de Restif von Ch. Monselet, Paris 1854, und P. Cottin im „Journal intime“, Paris 1889. — Einfluß auf Tieck: Haym, Romantische Schule S. 41 ff., auch Donner, Richardson in der deutschen Romantik, Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, neue Folge, 10. Band, 1. Heft, S. 2 ff.

S. 176. **Ritterromantik:** Die Litteratur (Brahm, Appell rc.) hinlänglich bekannt und bereits citiert; vgl. noch Köster, Anzeiger 41, 294 f. — Krause fehlt bei Goedeke in beiden Auflagen, dagegen Meusel II. 350 und an anderer Stelle.

S. 177. **Altdeutsche Bestrebungen:** Fürst, Meißner S. 300 f. — Köster, Anzeiger 41, 295; vgl. ferner R. Batka, Altnordische Stoffe, Euphorion III. 2. Ergänzungsheft.

S. 178. **Dialog:** Fürst, Meißner S. 101, unsicher. — L. Hirzel, Der Dialog, Leipzig 1895, II. 398ff., ist vielleicht im Recht, wenn er diesen Teil des Dialogs unerwähnt läßt. Vgl. auch R. M. Meyer, Euphorion III. 767.

S. 178. **Archaistische Sprache:** Köster, Anzeiger 41, 296.

S. 180. **Babos** „Gemälde" fehlen bei Goedeke. — Veit Weber auch Allgemeine deutsche Bibliothek 95, II. 473.

S. 182. **Baczko:** Lebensbeschreibung vgl. Ephemeriden der Musik und des Theaters, Berlin 1785, II. 279f.

S. 182. **Tugendhafter Räuber:** Vgl. meine Recension Müller Fraureuths, Euphorion III. 2, 547f.

S. 183. **Bund** vgl. ebenda.

S. 186. **Halem:** Schriften, Münster und Hannover 1803—1810.

S. 188. **Gaunerstreiche:** z. B. Thaten und Feinheiten renommierter Kraft- und Kniffgenies 1790; Geniestreiche berüchtigter Schlauköpfe, Gauner und Beutelfeger 1793, und sehr viele andere. Vgl. Minor, Schiller I. 569f., 578, II. 617f.

S. 188. Unter Wiederholung des zu S. 156 Bemerkten gebe ich eine kleine Auswahl von Rittergeschichten: Ch. H. Reichel, Sigrid, die drei Freunde und Alfsol, Leipzig 1785 (Übersetzung aus dem Dänischen des Suhm; Dänische Sagen ohne bestimmte Tendenz); Romantische Gemälde der Vorwelt, Leipzig 1789 (Allgemeine deutsche Bibliothek 90, II. 448 ungemein gelobt); J. K. B., Scenen aus der Geschichte der Vorwelt, Leipzig 1791 (Allgemeine deutsche Bibliothek 97, I. 186 patriotisch, fromm); Romantische Geschichten der Vorwelt, Leipzig 1791 (eingestreute Verse, Citate aus dem Heldenbuch und Spangenbergs Adelspiegel); G. Mühlenpfordt, Scenen aus den Ritterzeiten, Kopenhagen 1791 (ganz Veit Weberisch, sehr archaistisch; darunter Übersetzungen von Florians „Sancho" und „Bathmendi"); W. Ch. S. Mylius, Gallerie von romantischen Gemälden, Arabesken, Grotesken und Calots, Berlin 1792 (neben viel Übersetzungen nach Restif, der Riccoboni, Jacques de Fouffebour, Masson de Blamant, ab und zu eine Rittergeschichte von großer Gräßlichkeit noch über V. Weber, vgl. Neue allgemeine deutsche Bibliothek III. 279); Romantische Geschichten der Vorzeit, Leipzig 1792 (darunter die Sage vom Grafen von Gleichen, vgl. Neue allgemeine deutsche Bibliothek III. 227, IX. II. 400f.); Auswahl romantischer Gemälde von dem Verfasser der romantischen Geschichten der Vorzeit (Neue allgemeine deutsche Bibliothek X. 274, Schwänke aller Art, meist in ritterlichem Kostüm, erschlaffendes Leben in den Klöstern, böse Weiber, Zigeuner); Bibliothek der grauen Vorzeit, Leipzig 1794 (auch dramatisches; höchster Zorn der Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek XVI. 60).

S. 189f. **Goethe:** Das Märchen. Düntzer, Erläuterungen I. 15. Bändchen und Westermanns Monatschrift 1880 Nr. 281. Minor, Zu Goethe, Zeitschrift für deutsches Altertum 20, 78. Cholevius, Schnorrs Archiv 1870, 63. Baumgart, Goethes Märchen, Königsberg 1875. Meyer v. Waldeck, Goethes Märchendichtungen, Heidelberg 1879. R. Steiner, Chronik des Wiener Goethevereins 1891, 44. R. M. Meyer, Goethe, Berlin 1895, S. 268.

Ranegg, Goethes Märchen, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1896 Nr. 272. — Moralische Erzählung: R. M. Meyer, Goethe S. 267, wenig zutreffend. — Der ehrliche Prokurator: Landau, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1882 Nr. 328. — Die guten Frauen: H. Düntzer, Goethes „Novelle" und die guten Frauen erläutert, Leipzig 1873. Seufferts Deutsche Litteraturdenkmale Nr. 21. — (Goethes Altersdichtung „Novelle" gehört nicht in diesen Zusammenhang.)

S. 199. **Tieck:** Haym, Die romantische Schule, besonders S. 64ff., 75ff., 631ff. und sonst. — Minor, Tieck als Novellendichter, Sievers' Akademische Blätter 1884, S. 129ff., 193ff.

S. 205. **Novalis:** Haym a. a. O. S. 351f., 381f. — Just Bing, Novalis, Hamburg u. Leipzig 1893; dazu Minor, Deutsche Litteraturzeitung 1897 Nr. 6.

S. 208. **H. v. Kleist:** Adolf Wilbrandt, Heinrich v. Kleist, Nördlingen 1863. — Otto Brahm, Heinrich v. Kleist, Berlin 1885, besonders S. 162f., 272f. Deutsche Nationallitteratur 150. Band (Zolling). — Die Marquise von O...: R. M. Werner, Vierteljahrschrift III. 483f.; G. Minde-Pouet, Euphorion IV. 3, Zu Heinr. v. Kleist. — Vgl. auch Brahm, H. v. Kleist als Novellist, Allgemeine Zeitung 1884, Nr. 144, 145 und Muncker, ebenda, Nr. 153. Minor, Studien zu H. v. Kleist, Euphorion I. 585f. bes. Nr. 4.

S. 211. **Richardson und Rousseau:** Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, Jena 1875; Rousseau in England bei Carlyle, Heroes and Hero-Worship, London 1840.

S. 212. **Der wilde Naturmensch** in Deutschland: Hauffen, Das Drama der klassischen Periode 2. Teil 2, Deutsche Nationallitteratur Band 139, 16.

S. 212. **Mrs. Radcliffe:** Vgl. Dunlop-Liebrecht S. 446ff.

S. 213. **W. Godwin:** „Life" von Kegan Paul, London 1876; auch Hazlitt, Comic writers.

Bei Abschluß dieser Arbeit habe ich besonders den löblichen Verwaltungen der Kgl. Bibliothek zu Berlin und der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden-Neustadt, vor allem aber Herrn Professor August Sauer zu danken, der sein unermüdliches Interesse bis auf die Korrektur ausdehnte.

Prag, Juni 1897.

Berichtigungen.

S. 65 Z. 3 v. u. und S. 72 Z. 1 v. u. lies: Correspondance.
S. 95 (Kapitelüberschrift) und S. 100 Z. 3 v. o. lies: Radcliffe.
S. 102 (Kapitelüberschrift) lies: Seine Technik 102.
Durchgängig lies: Crébillon statt: Crebillon.
Nachtrag. Zu S. 6f.: vgl. Livet, Précieux et Précieuses, Paris u. Leipzig 1897.

Register
(mit Ausschluß der Anmerkungen).

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.



